

Análisis fílmico de los registros audiovisuales que se configuran como signos y representan a los movimientos sociales obreros y de oposición en el cine documental, el caso de “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975)

ALEJANDRO TAFUR FERNÁNDEZ

Dirigido por:

SERGIO CHACÓN PEÑA

Mg. en lingüística y español

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE COMUNICACIÓN
SANTIAGO DE CALI
2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
OBJETIVOS	5
JUSTIFICACIÓN	6
ANTECEDENTES	9
1. Análisis fílmicos	9
1.1. El cine documental político y la noción de dispositivo una aproximación semiótica (2012)	9
1.2. Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno 1958 -1973 (2010)	10
1.3. Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social (2002)	12
2. Movimientos sociales y cine documental latinoamericano	14
2.1 Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales (2012)	14
2.2. Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo (2006)	15
MARCO CONTEXTUAL	18
3. El Gobierno de Salvador Allende	18
4. Patricio Guzmán: la insurrección de un cineasta	21
5. “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975)	26
MARCO TEÓRICO	29
6. El concepto de Movimiento Social	29
7. Cine documental	33
8. El método de análisis fílmico de Casetti y di Chio	38
8.1. Recorrido del análisis	38
8.2. El análisis de los componentes cinematográficos	42

8.3. El análisis de la representación.....	48
METODOLOGÍA.....	55
9.1. Tipo de estudio	55
9.2. Proceso	55
9.3. Corpus.....	56
ANÁLISIS.....	57
10. Espacios	58
10.1. La clase obrera.....	59
10.2. La oposición	65
11. Personajes.....	73
11.1. Movimientos sociales obreros	74
11.2. Movimientos sociales de oposición.....	82
CONCLUSIONES	90
REFERENCIAS	96

INTRODUCCIÓN

"Siempre estaré junto a ustedes..."
Último discurso de Salvador Allende, 11 de Septiembre de 1973

En las elecciones presidenciales de Chile de 1970, apoyado por la más reciente coalición de partidos de izquierda: la Unidad Popular. Salvador Allende se convirtió en el primer político socialista y marxista, en la historia, en llegar al poder a través de la vía electoral. Con el objetivo de llevar a Chile por una vía democrática hacia el socialismo, Allende inició su gobierno, en medio de una gran expectativa por parte de la clase trabajadora y de controversia por el lado de la clase media y alta del país.

Gracias al significativo apoyo que tenía por parte del pueblo, él estaba seguro que el socialismo se podía estructurar sobre los cimientos de las tradiciones democráticas chilenas; es así como consiguió nacionalizar el cobre, la principal fuente de ingresos del país, siendo este el aporte más significativo de su gobierno. Asimismo, estas decisiones de su programa de gobierno llamaron la atención de la oposición tanto a nivel interno como internacional.

Por otro lado, durante el gobierno de Salvador Allende, entre 1970 y 1973, se presenció un “Boom” cinematográfico denominado Nuevo Cine Chileno; el cual sería un espacio discursivo de subversión y resistencia, pero que al mismo tiempo construía y re-significaba la cinematografía chilena. Por consiguiente, se produjeron más de 20 largometrajes tanto de ficción como documental, entre ellos “Palomita Blanca” de Raúl Ruiz (1973), “Compañero Presidente” (1971) de Miguel Littin, “El primer año” (1972) de Patricio Guzmán, que cuenta con un prólogo de Chris Marker. Además, se grabaron en el país películas extranjeras como “Estado de sitio” del director francés Costa-Gavras (1972), película que sería prohibida por la dictadura de Augusto Pinochet y no pudo ser estrenada en cines chilenos hasta 2001. Asimismo, se creó Chile Films, una productora y distribuidora dirigida a los sindicatos y demás organizaciones populares de masas.

La presente investigación se basa en uno de los documentales más importantes que se realizaron durante este periodo, “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975), en el cual se analizará la manera en que los signos representan a los movimientos sociales obreros y de oposición registrados en el documental.

En ese sentido, primeramente se realizará una aproximación desde distintos ángulos a las representaciones de los movimientos sociales en el cine documental por medios de una selección de artículos científicos y trabajos de grado. Dichos antecedentes se dividirán en dos temáticas: análisis filmicos y movimientos sociales y cine documental latinoamericano.

Posteriormente, el Marco Contextual se centrará en el espacio donde se articulará la observación adelantada en este trabajo de grado: Chile entre 1970 y 1973 durante la coyuntura económica, cultural, social y política que representó el gobierno de Salvador Allende. Asimismo, se presentará un breve recorrido por el cine en esta región, para finalmente abordar el movimiento cinematográfico Nuevo Cine Chileno. Por otro lado, se realizará una contextualización de la vida y obra del director chileno Patricio Guzmán para comprender las motivaciones de su obra cinematográfica. Además, se hará una reseña donde se describirán las seis (6) partes que componen el corpus: “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975), con el objetivo que el lector tenga una guía detallada del documental y se contextualice con él.

Enseguida, el Marco Teórico se encargará de presentar los conceptos e insumos teóricos que se utilizarán durante el análisis. Por ende, este capítulo estará compuesto por tres (3) partes: el concepto de Movimiento Social, cine documental y el método de análisis filmico de Cassetti y di Chio. En la primera parte, se buscará determinar la definición y las características de Movimiento Social que se tendrán en cuenta en esta investigación. En la segunda parte, se ilustrará el origen, concepto, características y principales exponentes del documental, asimismo, se han mencionado las cuatro modalidades de representación que contribuyen a construir interpretaciones específicas de la realidad en el documental. Y por último, esta parte tendrá como objetivo presentar el insumo teórico y proceso metodológico propuesto por Francisco Cassetti y Federico di Chio en su libro “Cómo analizar un film”, publicando en 1990, donde proporcionan un método base para el análisis de los films.

Así pues, expuestos todos los elementos para facilitar la interpretación del análisis, se dará paso al centro del trabajo: el análisis del corpus. Primeramente, se seleccionaron cuatro (4) escenas, las cuales fueron agrupadas en dos categorías de análisis: espacios y personajes, para luego realizar una descripción detallada, desde el ámbito denotativo, de cada una de ellas. Enseguida se identificaron y denotaron los signos encontrados en cada una de las secuencias. Posteriormente, se connotó cada uno de los signos para conocer el mensaje general de la secuencia y conocer su intención con respecto al resto del documental. Y por último, se redactaron las conclusiones y hallazgos logrados durante el desarrollo de este trabajo de grado.

En síntesis, este trabajo de grado, más allá de tener un fin académico, es un homenaje al cine documental, los movimientos sociales y el gobierno de Salvador Allende, temas que convergen en una trinidad coyuntural. Asimismo, al igual que el corpus, uno de los principales objetivos de este trabajo es reconstruir la memoria histórica de un país, en este caso lo que fue la experiencia de la Unidad Popular y Salvador Allende en Chile.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo de grado pretende realizar un análisis filmico a los registros audiovisuales que se configuran como signos y representan a los movimientos sociales obreros y de oposición en el cine documental. El corpus a analizar será la obra del realizador chileno Patricio Guzmán, específicamente el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975), el cual se centra en presentar la oposición ideológica y política de los sectores sociales y las acciones de insubordinación cometidas por la oposición (burguesía) en sus varios campos: el político, el popular en las calles y el clandestino, durante marzo y junio de 1973, acciones que desataron la crisis del gobierno socialista de Salvador Allende y el golpe de Estado que lo llevó a su fin.

A través de este análisis filmico, se pretende caracterizar a los movimientos sociales obreros y de oposición chilenos registrados en el documental, con la finalidad de examinar los signos que los representan en una realidad fáctica como la expuesta en el mismo. Para ello, se pretende seleccionar cuatro (4) escenas del documental, que serán organizados en dos principales categorías de análisis: espacios y personajes, con el objetivo de tener una caracterización de los elementos que componen las dos posturas políticas (izquierda y derecha) que dividían la sociedad chilena durante esta coyuntura.

OBJETIVOS

Objetivo general

Realizar un análisis filmico a los registros audiovisuales que se configuran como signos y representan a los movimientos sociales obreros y de oposición en el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975).

Objetivos específicos

- Examinar el nacimiento y desarrollo de los movimientos sociales a nivel latinoamericano y su constitución en Chile.
- Caracterizar los actores sociales y prácticas de los movimientos sociales obreros y de oposición registrados en el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán.
- Caracterizar los espacios donde se desarrolla los sucesos registrados en algunas escenas del documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán.

JUSTIFICACIÓN

Tal como se ha señalado, este trabajo pretende analizar desde una perspectiva fílmica los registros audiovisuales que se configuran como signos y representan a los movimientos sociales obreros y de oposición en el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975), siguiendo la metodología propuesta por Francisco Cassetti y Federico di Chio en su libro “Cómo analizar un film (1990)”. Dada la importancia que representa este análisis, aquí se sugieren cuatro niveles de aporte que justifican la realización del presente trabajo.

Un primer nivel corresponde a la importancia de los movimientos sociales en los procesos de cambio, en especial, las diversas experiencias revolucionarias durante el transcurso del siglo XX en países como Rusia, España, China, México, Cuba, entre otros. En este sentido, el análisis de los movimientos sociales en América Latina, es especialmente relevante porque debido a ellos, según Revilla (2010), se han consolidado las cualidades de la acción colectiva popular, gracias a que incorporaron una fuerte dinámica de solidaridad grupal, permitiendo su constitución, crecimiento y fortalecimiento.

Por otro lado, las movilizaciones sociales han demostrado, en numerosas ocasiones, su importancia en coyunturas políticas, económicas y sociales, llegando a provocar rupturas institucionales (Revilla, 2010). Si se realiza un breve análisis de los últimos 40 años en América Latina, se puede observar que durante este período varios países de la región retornaron a la democracia y la vieron consolidarse como sistema de gobierno, durante estas transiciones los movimientos sociales ejercieron un papel clave tanto en “la oposición a las dictaduras como en las transiciones a la democracia” (Revilla, 2010).

El siguiente nivel es el correspondiente al análisis del cine documental, éste contribuye a cómo el documental representa la realidad fáctica de las coyunturas a través de los movimientos sociales. Asimismo, cómo estas prácticas cinematográficas, según Silva y Raurich (2010), se posicionan como un espacio discursivo de subversión y resistencia, al tiempo, cómo construyen y re-significan la cinematografía de un país, en nuestro caso Chile, mediante la invención de un sujeto popular como lo son los movimientos sociales. Además, realizar un análisis sobre cine

documental nos permite identificar cómo estas realizaciones audiovisuales contribuyen a la lucha contra la hegemonía, a través de la creación de un discurso fílmico que tiene como objetivo tener una participación activa en el contexto histórico.

El tercer nivel corresponde al análisis de la obra de Patricio Guzmán, específicamente el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975). Éste se justifica a partir del aporte social que el mismo conlleva, debido a que Patricio Guzmán, en su obra, según Valenzuela (2006), explora y representa la realidad del conflicto chileno antes, durante y después del golpe de Estado de 1973, desde su posición de testigo consciente y responsable.

En cuanto al documental “La Batalla de Chile”, su importancia recae en que es una representación de la realidad fáctica de los eventos ocurridos en Chile, entre 1972 y septiembre de 1973, durante el gobierno socialista de Salvador Allende. Además, durante los años de la dictadura recorrió el mundo, según Valenzuela (2006), denunciando la brutalidad del golpe militar y haciendo un llamando a la solidaridad con Chile. Por otro lado, los críticos cinematográficos y festivales de cine destacaron “la autenticidad de los testimonios, la agudeza de la cámara en mano y la forma de estructurar audiovisualmente las propuestas de análisis” (Valenzuela, 2006). Esto ha implicado que este documental no solo sea considerado, según Vera-Meiggs (2012), como el monumento documental más grande que se haya filmado en Chile, sino también como “una obra maestra del cine documental latinoamericano de todos los tiempos” (Valenzuela, 2006).

Igualmente, esta investigación aporta a la Pontificia Universidad Javeriana de Cali un referente académico que posiblemente hasta el momento no se ha indagado en los trabajos de grado: el análisis semiótico del documental en cuestión, que expone la realidad fáctica de uno de los hechos más relevantes de la historia de Chile y que hace parte de los procesos políticos y estructuras de poder que tuvieron lugar en América Latina durante el siglo XX.

De ese modo, se marca el primer precedente investigativo en dicha institución, acerca de “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975) del director chileno Patricio Guzmán, un documental que no es indiferente a Colombia, pues comparte acontecimientos que

no se alejan de los cambios sociales y procesos políticos que se vivieron en nuestro país durante el siglo XX.

Por otro lado, la estadía en Santiago de Chile del autor durante el semestre 2014-1, posibilitó una exploración *in situ*, donde pudo conocer de primera mano los espacios donde sucedieron los acontecimientos más relevantes expuestos en el documental: el Palacio de la Moneda, la Avenida Libertador General Bernardo O'Higgins, la Plaza de Armas, la Estación Central de Chile, la Casa Central de la Universidad Católica de Chile (donde estudió) y la ciudad portuaria de Valparaíso; además del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que exhibe documentación, fotografías y registros audiovisuales relacionados con el golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura de Augusto Pinochet.

Por otro lado, pudo observar las repercusiones sociales, económicas y políticas que este acontecimiento ha tenido en la sociedad chilena actual, como por ejemplo, la gran desigualdad social, un sistema económico neoliberal sustentado bajo el monopolio, la división de sectores sociales por diversas posturas políticas y los altos costos de la educación y la salud.

ANTECEDENTES

La búsqueda de referentes teóricos y metodológicos que puedan ser convenientes para la realización de este trabajo de grado, tuvo como principal objetivo la selección de artículos científicos y trabajos de grado que brindaran una aproximación desde distintos ángulos a las representaciones de los movimientos sociales en el cine documental, como también la pertinencia que tuvieran con los objetivos planteados anteriormente. Dichos antecedentes se dividirán en dos grandes temáticas: análisis filmicos y movimientos sociales y cine documental latinoamericano.

1. Análisis filmicos

1.1. El cine documental político y la noción de dispositivo una aproximación semiótica (2012)

Esta es una tesis doctoral realizada por Dr. Rubén Dittus Benavente, Doctor en Ciencias de la Comunicación (Universidad Autónoma de Barcelona), Máster de Investigación en Periodismo y Ciencias de la Comunicación (Autónoma de Barcelona), postítulo en Semiótica (Universidad de Chile) periodista y licenciado en Comunicación Social (UCSC).

Esta investigación tiene como objeto de estudio la noción de dispositivo en el cine documental político. Con el propósito de describir de qué manera actúa dicho dispositivo, inicialmente entendido por Dittus (2012), como el mecanismo que tiene la capacidad de orientar o controlar un audiovisual, en este caso, en relación con un discurso. Asimismo, el autor plantea la realización de un análisis fílmico-semiótico a los documentales chilenos “Opus Dei, una cruzada silenciosa” (2006), de Marcela Said y Jean de Certeau y “El diario de Agustín” (2008), de Ignacio Agüero.

La lectura que realiza el Dr. Dittus a estos documentales parte de la construcción de un modelo operacional. Este es un proceso de observación donde se integra el discurso político y el lenguaje cinematográfico, como elementos que operan en una dinámica de agrupación en los planos de la retórica, la estética, el relato y la enunciación. Asimismo, este modelo facilita la descripción de los elementos hegemónicos que son reconocidos como género, según Dittus

(2012), a través de la identificación de su “*doxa*”, sus elementos enunciativos, esquemas de argumentación, agentes discursivos, posturas axiológicas y las dinámicas de sus intertextualidad.

Los resultados del análisis filmico-semiótico de los dos documentales chilenos constataron que el documental describe una construcción de la realidad, haciendo visibles ciertas partes y dejando otras ocultas, según Dittus (2012), lo hace por medio de la producción de un sistema de enunciación concreto. Además, el autor comprueba que el documental político es una práctica ideológica-política que describe las circunstancias en las que se construye el sujeto/objeto de conocimiento, gracias a la participación, en proceso, de individualización de grupos o personas en un régimen de verdad determinado (Dittus, 2012).

En síntesis, esta investigación puede servir como guía para estructurar el análisis de la manera adecuada. Por otro lado, aunque aporta insumos teóricos para el desarrollo de un análisis filmico-semiótico, éste se enfoca en el discurso de los documentales como objeto de análisis, el cual no es de nuestro interés.

1.2. Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno 1958 -1973 (2010)

Este es un artículo de la Revista Aisthesis realizado por Juan Pablo Silva y Valentina Raurich, licenciados en Antropología Social (Universidad de Chile), docentes de Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile) y Antropología Visual (Universidad Bolivariana, Chile), respectivamente. Actualmente, cursan un Doctorado en Antropología de Iberoamérica (Universidad de Valladolid, España).

Este artículo aborda la cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Chileno como una práctica significativa que permite dar cuenta del proceso de construcción de una nueva noción acerca de lo popular. Esta concepción configura lo popular como un estilo de vida y como una clase social que se encuentra en constante tensión con la clase dominante y que ubica en el centro de sus preocupaciones los conflictos socioculturales, políticos y económicos de las clases populares.

Asimismo, estas prácticas se posicionan como un espacio discursivo de subversión y resistencia, al mismo tiempo, construyen y re-significan la cinematografía chilena, inventando un

sujeto popular que se encontraba ausente en las cinematografías anteriores. Además, este artículo se desarrolla bajo el supuesto de que los estilos de vida dominante, emergente o residual, cuyos contenidos están determinados por sus contextos históricos, pueden responder a prácticas culturales (Silva y Raurich, 2010).

Por otro lado, los autores pretenden realizar un análisis, ya sea de documentales o ficción, desde lo que Roland Barthes denominó *lexía* o unidad lectora, haciendo una selección de planos, secuencias o algunas escenas, donde sea posible observar los sentidos, las connotaciones, las ideología de mejor manera, con el objetivo de realizar “un desplazamiento del significado al significante, del enunciado a la enunciación”. Asimismo, este análisis tiene dos propósitos; demostrar que el Nuevo Cine Chileno se constituyó en un movimiento cinematográfico, que tuvo como objetivo central una función social sustantiva; y mostrar de qué forma el cine participó abierta y activamente en la lucha por generar transformaciones socioculturales, políticas e ideológicas (Silva y Raurich, 2010).

En síntesis, esta revisión filmográfica permitió identificar una nueva concepción cinematográfica, que se identificó por contribuir a la lucha contra la hegemonía, mediante un discurso que buscaba participar activamente en el contexto histórico de su aparición; además, según Silva y Raurich (2010), re-significó la cinematografía chilena tanto estética como políticamente. Por otro lado, el Nuevo Cine Chileno instauró un discurso filmico en el cual los sujetos populares fueron inscritos dentro de dos experiencias: la primera es la experiencia de la pobreza. Este rasgo característico de la filmografía no sólo daba cuenta de la realidad de pobreza de los sujetos populares y su entorno social, sino también “una cinematografía empobrecida en sus propios medios de producción” (Silva y Raurich, 2010).

La segunda es la experiencia de la dominación. El Nuevo Cine Chileno buscó exponer y denunciar, a través de la puesta en escena, las distintas formas de subordinación a las cuales fueron sometidos los sujetos populares. De esta manera, bajo una configuración ideológica-cultural las prácticas cinematográficas del Nuevo Cine Chileno, según Silva y Raurich, se estructuraron como un instrumento de legitimación, que articula reacciones, luchas, revoluciones, y actitudes que una sociedad acoge frente a “una realidad social neocolonial contra la cual hay que luchar y cambiar” (Silva y Raurich, 2010).

En resumen, este artículo aporta un insumo contextual sobre el Nuevo Cine Chileno, que permite comprender la importancia y estructuración de este movimiento cinematográfico en el contexto histórico por el cual atravesaba Chile. Por otro lado, aunque plantea el mismo tipo de metodología que se quiere desarrollar en la investigación, desde la selección de planos para su posterior observación y análisis, no ofrece suficientes insumos teóricos.

1.3. Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social (2002)

Este es un libro escrito por el Dr. Jorge Grau Rebollo, Doctor en Antropología Social y profesor del Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente, mantiene una doble actividad investigadora en los ámbitos de la antropología audiovisual y la antropología del parentesco.

A través de tres capítulos: El texto audiovisual, Aproximaciones a la definición de cine etnográfico y documentos: “películas” y “documentales”, Jorge Grau Rebollo realiza un recorrido por el audiovisual desde sus inicios. Además, la importancia y aportes de éste en la investigación científica antropológica y las diferentes posturas de académicos que se han interesado en la teorización y comprensión del audiovisual principalmente el documental, como herramienta etnográfica de representación de la realidad.

Primeramente, Grau (2002) nos cuenta los orígenes de la fotografía y el cinematógrafo; su impacto en la sociedad y las investigaciones científicas; y cómo se convierten en herramientas de transmisión de información. Después de esta contextualización, Rebollo se adentra de lleno en el lenguaje fílmico para centrarse en lo audiovisual como un acto comunicativo, por ende su análisis semiótico lingüístico debe ser, como dice Lacey (1998) “un ejercicio activo y no un consumo pasivo”, proceso en el cual se debe efectuar una distinción de la forma (configuración de la imagen y sonido) y el contenido (intención ideológica) del producto audiovisual.

Asimismo, el contexto es otro elemento clave en el análisis, según Jakobson (1991), éste es el marco a través del cual se lee e interpreta el mensaje del producto audiovisual, si careciera de éste no tendría significado por sí mismo. Por otro lado, Grau expone, desde la postura de Mitry (1994), que el cine es tanto un signo (cadena de imágenes) como un símbolo (las

imágenes tienen implicaciones simbólicas), combinación de demostración y significado que lo termina de configurar como un lenguaje. Aun así, según Metz (1998), el cine de ninguna manera puede llegar a construir una lengua debido a que carece de doble articulación, siendo de esta manera un “lenguaje de arte” carente de lengua.

Durante todo el segundo capítulo, Grau (2002) hace un repaso por todas las aproximaciones y aportes de diversos teóricos en tratar de definir el cine etnográfico, el principal soporte con el que trabaja la antropología visual. Aunque no se llega a exponer una definición concreta, entre los aportes más completos se encuentra el de Banks (1992), quien establece cuatro requisitos de cumplimiento obligatorio para que un filme sea considerado etnográfico: debe contribuir en enriquecer la disciplina; un/a antropólogo/a debe participar en el proceso de producción; se debe tratar en profundidad el evento filmado, y, por último, debe tener la intención de provocar una reacción en la audiencia a partir del material registrado. Aunque estos parámetros nos indican que tanto un cineasta como un etnógrafo deben trabajar de la mano para poder realizar un filme etnográfico, Grau (2002) considera que cualquier filme puede llegar a ser etnográfico si el realizador tiene esa intención en específico, quien se salvaguarda en su objetividad. El autor concluye este capítulo recordándonos que no se puede ignorar que los productos audiovisuales constituyen una de las principales vías de transmisión de información en la sociedad occidental actual.

Por último, en el tercer capítulo Grau (2002) se centra en el documental etnográfico como un elemento de análisis dentro de la investigación científica, el cual a diferencia de la ficción se caracteriza por ser un producto audiovisual que no distorsiona o deforma la información, lo cual ha producido que la antropología visual se acerque a este tipo de cine, interesada en el aporte de información que se deduce de los acontecimientos que registra. Aun así, el autor sostiene que el cine etnográfico no se puede limitar a recoger datos, información y descripción de los acontecimientos observados, sino que estos “documentos” deben servir como “medio analítico” para la comprensión de cualquier sistema cultural. Para finalizar, Grau (2002) concluye que no basta con que el documental habla de la realidad, sino que este debe tener un lenguaje y un registro que permita que haya una rápida identificación por parte de la audiencia.

En resumen, este texto aporta insumos teóricos y metodológicos desde la antropología visual, que permite fundamentar el proyecto. Asimismo, ayuda a incorporar el concepto de cine etnográfico, el cual no se ha tenido en cuenta como un elemento de análisis que puede servir de medio analítico para comprender cualquier sistema cultural.

2. Movimientos sociales y cine documental latinoamericano

2.1 Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales (2012)

Este es un artículo de la Revista Internacional de Comunicación Audiovisual realizado por Marta Galán, licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid) y diplomada en Estudios Avanzados (Universidad Complutense de Madrid).

Tomando como premisa que la utilización del cine y el video son una herramienta de transformación social e intervención política, la autora revisa las diferentes manifestaciones audiovisuales de los movimientos sociales, en especial los alcances y las características de estas obras, así como la utilización de determinados lenguajes narrativos para conseguir sus objetivos. Este trabajo tiene como propósito analizar una serie de cuestiones que limitan los planteamientos de los discursos audiovisuales del cine militante y el videoactivismo, centrándose principalmente en la naturaleza política del discurso, la urgencia del relato, las rupturas con los modelos comunicativos tradicionales y la red como un nuevo canal de difusión (Galán, 2012).

Primeramente la autora realiza una explicación del surgimiento del cine militante como paradigma de este tipo de prácticas. Posteriormente presenta una perspectiva histórica de la utilización del cine y el vídeo por los movimientos sociales surgidos a raíz de la crisis del neoliberalismo, las rupturas y continuidades del videoactivismo en la actualidad, en relación con distintas experiencias que se llevaron a cabo a finales de los años sesenta y principios de los setenta, centrándose en los casos de Argentina y España (Galán, 2012).

Como resultado final, este trabajo le permite al lector observar cómo hay una relación directa entre los procesos de ruptura y movilización social con el origen de movimientos alternativos en la cultura y más específicamente en el mundo audiovisual (Galán, 2012).

Asimismo, su aporte tanto contextual como conceptual permite comprender la estrecha relación entre el audiovisual y los movimientos sociales, proporcionando una visión más amplia de la transformación social e intervención política que han tenido, en especial, sus alcances y repercusiones durante finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado. A pesar de esto, esta investigación se centra en los casos de Argentina y España, lo que no permite una contextualización de Chile, país donde se desarrollan los acontecimientos del documental en cuestión.

2.2. Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo (2006)

Este es un artículo de la Revista Digital de Cine Documental realizado por Valeria Valenzuela, licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad ARCOS, Chile), con especialización en Montaje Cinematográfico (Televisión Pública ZDF, Alemania) y una Maestría en Comunicación, (Universidad Federal Fluminense, Brasil), donde desarrolló una investigación sobre montaje en el documental latinoamericano contemporáneo.

En este artículo la autora sustenta que la producción contemporánea de documentales atraviesa por un momento donde el cuestionamiento del propio realizador, se torna en un fuerte elemento narrativo, tanto en sus motivaciones, como la manera en que escoge, ordena y une el registro filmico. Detalla que en América Latina, aunque estos documentales no tienen una representatividad cuantitativa, “son innovadores en términos de lenguaje” (Valenzuela, 2006). Además, son producciones heterogéneas que no pretenden ser un medio para entender el mundo, sino más bien un proceso; donde el realizador construye un discurso, a partir de su visión subjetiva del mundo.

En principio, sostiene que es imposible no pensar en la memoria individual y colectiva, cuando se habla de la expresión del documental latinoamericano. En el caso del documental chileno contemporáneo, se centra en la reconstrucción de la memoria histórica del país, donde se destaca lo que fue la experiencia de la Unidad Popular, la dictadura militar y todas las marcas que dejó este proceso en la dividida sociedad chilena. Además, resalta los aportes de los documentalistas chilenos durante los últimos 30 años del siglo XX; en la década de los setenta acompañaron los movimientos sociales e informaron sobre el proceso histórico popular que

estaba viviendo el país, para después denunciar, gran parte desde el exilio, las injusticias cometidas por el régimen de Augusto Pinochet. En los noventa, se presenció un interés por traer a colación problemas sociales y la revisión histórica del período de la dictadura militar. En la actualidad, los documentales mantienen el mismo ejercicio de reflexión sobre los mismos temas, para “entenderse y entender a los que, desde diferentes individualidades, fueron protagonistas de esa historia” (Valenzuela, 2006), con el objetivo principal de rescatar la memoria del país.

Por otro lado, la autora se centra en hacer una revisión del documental chileno, debido a que esta modalidad se preocupa por “la identidad y la memoria histórica del país” (Valenzuela, 2006), cuestiones necesariamente vinculadas a la experiencia de casi 20 años de dictadura militar. En el transcurso del artículo nombra tres documentales de los años noventa, los cuales se caracterizan por formar parte de una “nueva” tendencia del quehacer documental; “Chile, La Memoria Obstinada”, de Patricio Guzmán; “La Flaca Alejandra”, de Carmen Castillo y “En algún Lugar del Cielo”, Alejandra Carmona. Cada uno de los documentales que componen el corpus es analizado en su integridad por la autora, destacando de cada uno su elemento narrativo, las intenciones y motivaciones del realizador y su respectivo montaje.

En síntesis, los tres filmes surgen a partir del mismo hecho histórico, el triunfo y la derrota de Salvador Allende, en 1973, enfocados en las consecuencias y las particularidades ocurridas durante este contexto. Además, los tres realizadores, al inicio de cada film, por medio de una narración en primera persona, no solo responden a la pregunta “¿Quién soy yo?”, sino que también, cada uno, explica sus vínculos con el proceso sociopolítico y las consecuencias individuales que sufrieron, “Guzmán desde el lugar del cineasta, Castillo como la sobreviviente y Carmona como la víctima” (Valenzuela, 2006). Y por último, exponen resumidamente el tema a desarrollar: la larga y dura batalla sufrida por Chile (Chile, La Memoria Obstinada), la pérdida de amigos y la traición de otros (La Flaca), y la falta del padre muerto injustamente (En algún Lugar del Cielo).

Asimismo, este antecedente tiene un gran valor contextual, debido a que hace una revisión del documental chileno contemporáneo, resaltando sus aportes en la reconstrucción de la memoria histórica del país durante los últimos 30 años del siglo XX. Además, permite conocer las intenciones, características y elementos narrativos que constituían al cine documental chileno

durante el periodo que enmarca el inicio del gobierno de Salvador Allende y el fin de la dictadura de Augusto Pinochet.

A través de este capítulo, se ha realizado una aproximación general a los dos grandes temas que competen este trabajo de grado: el análisis semiótico cinematográfico y los movimientos sociales en el cine documental, además, estos antecedentes servirán de guía para construir y enriquecer los demás apartados del proyecto. El siguiente capítulo, tendrá como objetivo describir el contexto en el cual se centrará el análisis: Chile durante el gobierno de Salvador Allende (1970 - 1973), y de este modo tener una comprensión más delimitada del objeto de estudio.

MARCO CONTEXTUAL

3. El Gobierno de Salvador Allende

A continuación se realiza una aproximación al espacio donde se articula la observación adelantada en este trabajo de grado: Chile entre 1970 y 1973 durante la coyuntura económica, cultural, social y política que representó el gobierno del Salvador Allende. Igualmente, se presentará un breve recorrido por el cine en esta región, para finalmente abordar el movimiento cinematográfico Nuevo Cine Chileno, movimiento que integra el corpus de investigación “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975) de Patricio Guzmán.

En los comicios presidenciales del 4 de septiembre de 1970 en Chile, fue electo de manera democrática Salvador Allende Gossens, el candidato de la coalición de izquierda Unidad Popular, quien presentaba como oferta una vía pacífica al socialismo. El mundo de 1970, según Yoclevzky (2002), se caracterizó por el ascenso de la izquierda en general y, en particular, de las llamadas “nuevas izquierdas”, de los movimientos “post 68” y de las organizaciones castristas. Este proceso político encendió discusiones no sólo en el país sino en la prensa mundial. En primer lugar, los actores políticos se identificaban con ideologías de partidos de origen europeo. En segundo lugar, el sistema político chileno había perdurado más que la mayoría de los países de Europa, y en el caso del resto de América Latina era algo extraño (Yoclevzky, 2002).

Una vez que Allende ocupó el cargo de Presidente de la República, la discusión giró en torno a las probabilidades de cumplir con su programa y de terminar su período de mandato. Entre sus opositores, predominaba una visión negativa del gobierno de la Unidad Popular, que lo tildaban de una “conspiración comunista” y que tarde o temprano los conduciría a una dictadura (Yoclevzky, 2002).

No obstante, según Luis Corvalán en su libro “El gobierno de Salvador Allende” (2003), durante el gobierno de Allende la clase obrera empezó a tener mayor relevancia en el presente y futuro del país, asumiendo posiciones de poder junto a las otras clases sociales interesadas en el progreso social, en el desarrollo cultural y en la justicia y la libertad. Por primera vez en la historia de Chile, el gabinete ministerial contaba con la participación de cuatro obreros en

importantes carteras. Ellos fueron Américo Zorrilla, en Hacienda; José Oyarce, en Trabajo y Previsión Social; Pascual Barraza, en Obras Públicas y Carlos Cortés en Vivienda, comunistas los tres primeros y el cuarto socialista.

Asimismo, según Corvalán (2003), esto produjo un cambio en la actitud de los hombres y mujeres del pueblo chileno. Los trabajadores y las masas populares sintieron que el gobierno de Allende era su gobierno, que ellos podían hacer algo por su país más allá de trabajar en fábricas o talleres. Asimismo, este gobierno se distinguió por apoyar incondicionalmente a la organización de los trabajadores y su independencia. Le concedió personería jurídica a la Central Única de Trabajadores y facilitó la formación del Sindicato Único de Trabajadores de la Enseñanza.

Por otro lado, como resultado de la política económica y social del Gobierno Popular, el salario mínimo pasó a ser tres veces superior al de 1968, esto permitió que miles de chilenos tuvieran por fin acceso a bienes que hasta entonces eran un lujo. Este aumento en la capacidad adquisitiva del pueblo chileno representó que los industriales elevaran su producción para satisfacer las mayores demandas, generando de esta manera un beneficio recíproco en la economía del país (Corvalán, 2003).

Por otro parte, las reformas estructurales de la Unidad Popular se dirigían a poner el control de los medios de producción en manos del Estado: 1) La nacionalización de los principales recursos básicos de Chile: cobre, carbón, salitre, hierro y acero; lo que implicaría una fuerte confrontación con las compañías norteamericanas. 2) Expansión del Área de Propiedad Social, lo que significa la estatización de las empresas industriales más grandes. 3) Intensificación de la reforma agraria. 4) Estatización del sistema bancario. 4) Control estatal de las principales firmas mayoristas y distribuidoras (Larraín y Meller, 1990). Entre las ventajas de este objetivo, permitiría al Estado adoptar decisiones económicas usando un criterio social que considerara en forma preferente el bienestar de la gran mayoría nacional (los trabajadores). Por otro lado, este control produciría un aumento del excedente económico controlado por el Estado, lo que le permitiría planificar y guiar el desarrollo económico en una dirección que favoreciera a la gran mayoría (Larraín y Meller, 1990).

En cuanto al cine, durante este periodo surgieron nuevos cineastas y se produjeron más de 20 largometrajes, entre ellos “Palomita Blanca” de Raúl Ruiz, según Vera-Meiggs crítico del proyecto de investigación CineChile.cl, un agudo retrato de la época, que a través del desorden narrativo ejemplifica los desvaríos en que se encontraba la propia sociedad chilena; considerada la producción más ambiciosa de la época, fue censurada por la dictadura y solo se pudo estrenar 19 años después. Además se creó Chile Films, una productora y distribuidora dirigida a los sindicatos y demás organizaciones populares de masas. A pesar de esto, Guzmán (1974), sustenta que el principal problema al que se enfrentó el cine durante el gobierno de la Unidad Popular, fue la imposibilidad de “fortalecer un organismo centralizador con verdadero poder”, puesto que en Chile no existía ninguna legislación cinematográfica que permitiera avalar un Instituto de Cinematografía u otro organismo centralizador y planificador.

Aun así, si se hubiese creado, según Guzmán (1971), habría sido bloqueado en el acto por la oposición, puesto que esta contaba con la mayoría parlamentaria. A pesar de esto, con el paso del tiempo la producción cinematográfica chileno encontró una metodología para producir películas constantemente dentro del “marco pluralista” del país, pero aun así, hacer cine revolucionario en medio de una infraestructura cinematográfica burguesa: salas convencionales, distribuidores y exhibidores comerciantes, subsistía como el principal problema (Guzmán, 1974).

A pesar de esto, durante este periodo se constituyó un movimiento cinematográfico denominado Nuevo Cine Chileno, el cual se posicionaría como un espacio discursivo de subversión y resistencia, pero que, Silva y Raurich (2010), tenía como objetivo central una función social sustantiva, mediante el uso del cine como una herramienta participativa y activa en la lucha por generar transformaciones socioculturales, políticas e ideológicas.

El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que sobrevino en la dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet, es considerado el acontecimiento histórico más significativo de la segunda mitad del siglo XX en Chile y, posiblemente, de todo ese siglo. Este suceso fue el fin de la gestión de Salvador Allende como Presidente de Chile hacia una vía pacífica al socialismo. Desde el punto de vista de los que creían en esta postura política, las causas de su derrota se encuentran en “la inmoralidad de sus enemigos, la derecha chilena y el gobierno de los Estados Unidos, y en la acción irresponsable de la ultra-izquierda” (Yocelvezky,

2002). Por el otro lado, desde la izquierda, se criticaba el intento pacífico y se adjudicó la responsabilidad en los “reformistas” que condujeron el proceso y llevaron al pueblo a la derrota (Yoclevzky, 2002).

4. Patricio Guzmán: la insurrección de un cineasta

“Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías.”– Patricio Guzmán.

Patricio Guzmán es considerado uno de los cineastas chilenos de mayor reconocimiento internacional. A través de su filmografía se ha encargado de realizar una representación de la realidad chilena, desde el comienzo del gobierno de Salvador Allende hasta la actualidad. Su obra insignia “La Batalla de Chile” ha sido considerada por los críticos cinematográficos entre los mejores documentales de la historia. No obstante, al igual que otros reconocidos realizadores chilenos como Raúl Ruiz y Alejandro Jodorowsky, sus películas se han proyectado limitadamente en Chile (Ruffinelli, 2008).

Nacido el 11 de agosto de 1941 en Santiago de Chile, Patricio Guzmán dio sus primeros pasos en el cine como asistente del sacerdote y cineasta Rafael Sánchez, creador y director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica. Asimismo, complementario a estas labores, Guzmán cursó un año de Historia y Geografía en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y, posteriormente, tres años de Filosofía en la misma institución, carreras que nunca finalizaría (Ruffinelli, 2008).

En 1965 filmó un cortometraje de montaje en 16 milímetros, sobre dibujos, titulado “Viva la libertad”. Años más tarde, considerándolo desaparecido, Guzmán lo describiría así:

Viva la libertad trataba del hombre oprimido por el medio. Oprimido por lo económico, por las instituciones, es decir, la violencia del sistema en términos abstractos. La represión ideológica que en Chile yo pensaba que una persona tenía. Lo económico gravitaba mucho. La falta de posibilidades de realización de la gente en Chile. Pero todo esto es todavía bastante post-adolescente muy universalizado. Donde los poderes formales de los aparatos del Estado – La Iglesia, la Justicia, el Parlamento –, todo esto aparece presionando al ser humano, sin que se

explique por qué. Duraba veinte minutos y era en 16 milímetros. Los dibujos los hice yo mismo, imitando un cierto tipo de dibujos infantiles (citado por Ruffinelli, 2008, p.24-25).

Posteriormente, en 1966 filmó otro cortometraje, de factura similar: “Electroshow”. Según Ruffinelli (2008), aunque éste era un producto bien intencionado a la vez pecaba en lo ingenuo, el cual denunciaba la amplia “enajenación” de la vida en aquel momento. Durante sus catorce minutos de duración, Guzmán hace uso excesivo de fotografías de revistas que tiene como “propósito parodiar los valores promovidos por esa publicidad”. “Electroshow” fue presentado en el Festival de Viña del Mar de 1966, donde obtuvo un premio y provocó comentarios, asimismo, participó y se distinguió en el Festival de Cortometrajes de Bilbao. Al contrario de “Viva la libertad”, “Electroshow” aún existe.

Más adelante, Guzmán describiría a Electroshow como:

Un montaje de fotos fijas, al estilo de “*Now!* (1965)”, de Santiago Álvarez, con el mismo tema, relativamente. Es decir, las contradicciones del mundo actual: el hombre bombardeado por la publicidad, la miseria extrema de algunos sectores gigantescos de la población, la opulencia absoluta de otros sectores. Es un montaje que ilustra la penetración imperialista, que intenta proporcionar una visión del mundo capitalista. Pero todo a un nivel bastante instintivo. Las fotos eran de revistas americanas viejas, como *Life*, *Post*, etc. que podían comprarse en Santiago en las librerías de libros de segunda mano (citado por Ruffinelli, 2008, p.25).

Desde sus primeros trabajos, se podía percibir que había tanto una voluntad activista en Guzmán, al igual que otros jóvenes pertenecientes al Instituto Fílmico de la Universidad Católica, como una pasión por el cine. Así pues, Guzmán se convirtió en “distribuidor y exhibidor” de sus propias películas, subalquilando una sala del Teatro Ictus y adaptándola a sus necesidades, puesto que las salas de cine carecían de proyectores de 16 milímetros. En este espacio se lograron proyectar cortometrajes de Guzmán, Miguel Littin y Pedro Chaskel.

Hacia mediados de 1966 comienza la inquietud de Patricio Guzmán por emigrar. Según Ruffinelli (2008), debido a la frustración de los jóvenes chilenos al darse cuenta que las ideas de cambio que se habían propagado en América Latina gracias a la revolución cubana, que hacían posible “el sueño nacional de la “utopía” de una liberación de las burguesías nacionales y de la égida norteamericana, no se vivía con claridad en Chile”. Mientras Salvador Allende, principal

candidato del Partido Socialista, perdía consecutivamente las elecciones presidenciales, acceder al poder por la vía armada no se contemplaba en lo absoluto.

Por consiguiente, en 1967 decidido a realizar una carrera en cine ingresa en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (EOC). Durante cuatro años dividió su tiempo entre las clases, un trabajo extra en publicidad y su familia (su esposa, Paloma Urzúa, y primera hija, Andrea Guzmán). Durante este periodo, realizó seis cortometrajes de ficción, dentro de los cuales se destaca, “El paraíso ortopédico” (1969), la película de graduación de Guzmán en la EOC, en la cual participó como co-guionista el dramaturgo chileno Jorge Díaz, quien había sido uno de los promotores del grupo teatral Ictus en Santiago, desde su primera obra “Un hombre llamado Isla” (1961), y ante todo desde la segunda “El cepillo de dientes” (1961), había llamado la atención “por la radicalización del lenguaje, un sentido ácido del humor, la iconoclastia social y una imaginación anarquista” (Ruffinelli, 2008, p.33). Esta sería una de las cuantas colaboraciones intelectuales y artísticas entre Guzmán y Díaz.

Posteriormente, recapitulando sus años de aprendizaje, Guzmán destacó varios aspectos. Por un lado, subrayó el énfasis de la escuela sobre todo en el guion y dirección de actores tanto en los cursos teóricos como técnicos. Esto sirvió para estimular a los jóvenes a perder la “inhibición natural” de la puesta en escena y, por consiguiente, a dominar “el medios en la práctica de la filmación” (Ruffinelli, 2008).

Otro de los aspectos positivos, para Guzmán, fue sentirse que hacía parte de una “generación” ansiosa por hacerse paso en el cine. Allí estaban, para compartir ideas, problemas y logros, Andrés Linares, Méndez-Leite, Manolo Marinero, quienes harían parte de sus diversas producciones académicas. De las prácticas filmicas de esa época, se encuentran “Apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo (1968)”, “La baba (1968)” y la ya mencionada “El paraíso ortopédico (1969)”.

En cuanto al punto de vista ideológico de los jóvenes, Guzmán y Díaz, tanto “Apuntes...” como “El paraíso ortopédico”, exponen “exasperación” más que una posición política. Según Ruffinelli (2008), las dos expresan y evidencian una “conciencia agónica” ante la situación política de América Latina. Por otro lado, el estilo ruidoso de estos cortometrajes permite tener una noción de la precariedad de los medios, una ausencia y distanciamiento con la realidad

latinoamericana, a la cual sólo se podía acceder a través de “libros, cables de prensa, artículos de periódicos y la imaginación”. Es por esto que sería tan importante el regreso de Guzmán a Chile, dos años después, pues le permitiría presenciar la realidad inmediata nacional (Ruffinelli, 2008).

En cuanto a “La Baba”, otra colaboración Díaz/Guzmán, es un guion prácticamente desconocido (nunca mencionado en la bibliografía o filmografía de los dos) escrito a cuatro manos durante los meses de agosto y septiembre de 1968. Según Ruffinelli (2008), Díaz y Guzmán, mediante la distorsión propia de la caricatura concentran el ánimo de sátira y denuncia que estaba presente en la época, especialmente en un sector de la izquierda latinoamericana, como una manera de desahogar las frustraciones políticas de la izquierda marginada del poder económico y político, frente a sus principales enemigos: la burguesía nacional, el imperialismo norteamericano y el Ejército. Durante esta época, casi todos los países de América Latina, en especial los que tuvieran alguna alianza con los Estados Unidos, censuraron a Cuba, la expulsaron de la Organización de Estados Americanos (OEA) y ayudaron en el embargo económico y posterior bloqueo norteamericano a la isla (Ruffinelli, 2008).

En agosto de 1970, mientras finalizaba sus estudios en la EOC, Patricio Guzmán escribió “Reflexiones sobre una escuela de cine chilena”, un documento en el cual se pueden identificar tres intenciones. Primeramente, refleja un sentimiento de desconexión y un deseo por regresar a Chile para poner en práctica sus ideas y todo lo aprendido durante los pasados cuatro años. Por otro lado, expone su posición crítica frente a la propia institución en que se había formado. Por último, plantea un primer testimonio de sus preocupaciones relacionadas con las condiciones prácticas que debía confrontar el cine en los países que, como Chile, dedicaban pocos recursos a la cultura y a los medios (Ruffinelli, 2008).

En cuanto a las opciones que ofrece la teoría cinematográfica frente a la práctica, Guzmán se inclina por la segunda, puesto que este considera que “toda escuela de cine debe estar planteada en relación a la acción inmediata” (citado por Ruffinelli, 2008, p.44). En otras palabras, la escuela debe permitirle al estudiante vivir la experiencia de hacer cine, la cual solo se puede obtener si él mismo manipula la película, utiliza la cámara, filma, sonoriza y monta.

Por ende, Guzmán define al cine como “una experiencia personal y el trabajo en equipo empieza cuando aisladamente cada miembro del equipo hace su parte” (citado por Ruffinelli,

2008, p.45). Por consiguiente, la Escuela de Cine chilena que proponía Guzmán debía tener una orientación estética que se encargara de promover el cine de autor, tomando como ejemplo el modelo de la EOC, según Guzmán, la razón de su éxito lo que le ha dado verdadera fuerza a la Escuela desde su creación.

Otro de los principios defendido por Guzmán, se centraba en qué tipo de cine se debía desarrollar. La intención no se trataba de un “cine en general”, sino, como él mismo indica, de “una orientación comprometida con un tipo de cine específico, o con muchos tipos de cine específicos, pero jamás conformarse con la enseñanza del cine en general” (citado por Ruffinelli, 2008, p.45).

Por otro lado, teniendo en mente las dificultades que representaba hacer cine en Chile, Guzmán añadió que se debía tener en cuenta la necesidad de que la producción tuviera un sentido coherente con el resto del país. En otras palabras, el cine no debía solamente “desentrañar” la realidad social y política, sino también hacerlo de un modo que todos pudieran entenderlo. Es por esto que elogia un “lenguaje” cinematográfico simplificado ajustable a las circunstancias de su público y los problemas técnicos que implicaba hacer cine en Chile, no obstante Guzmán menciona que estas adecuaciones no suponen “la creación de un cine subdesarrollado técnicamente, sino la creación de un cine coherente con la realidad nacional (citado por Ruffinelli, 2008, p.45).

En cuanto a la idea pedagógica que plasma en este documento, curiosamente Guzmán confía más en el entusiasmo y la pasión que el estudiante puede aportarle al cine que en los estudios enfocados en la teoría, técnica o historia del cine. En palabras del cineasta:

Hoy día lo que interesa no son las disquisiciones teóricas ni técnicas de una cámara (al menos en América Latina), sino conocer su entusiasmo por el cine, su entrega al mismo y, sobre todo, oír sus experiencias, el cómo pudo hacer tal o cual película, de dónde salió su grupo y cómo lograron conseguir dinero para filmar (citado por Ruffinelli, 2008, p.46).

Según Ruffinelli (2008), este proyecto de Escuela de Cine permite perfilar el surgimiento de un cineasta en ese estudiante recién graduado, que exponían su pasión a través de ideas en torno al cine. En ese preciso momento, Guzmán “era una ermita, un caldero sobre el fuego, listo

a hervir”, la ansiedad por exteriorizar al mundo lo aprendido lo incitó a diseñar una especie de resumen de deseos y frustraciones, donde imaginó la posible existencia futura de una Escuela de Cine chilena, la cual en forma de un deber cívico debía fundar o al menos imaginar.

En febrero de 1971, Patricio Guzmán decidió cerrar su etapa de aprendizaje en España y regresó a Chile. Tenía treinta años. De nuevo en su país, se encontró con una circunstancia colectiva e historia que capturó su atención, Guzmán se sentiría obligado a retratar, bajo la técnica del cine directo, la experiencia del gobierno socialista de Salvador Allende: su desarrollo, su dinámica, sus contradicciones. Este suceso inspiraría al cineasta a congrega un equipo de cineastas: Jorge Muller, Federico Elton, Bernardo Menz y bajo el auspicio del director francés Chris Marker, para realizar la que sería su obra insignia: “La Batalla de Chile”.

Desde entonces, Guzmán ha producido y realizado documentales en Europa y Latinoamérica, la mayoría de ellos enfocados en la realidad chilena, de los cuales se pueden destacar: “La Rosa de los Vientos” (1983), “Chile, la Memoria Obstinada” (1997), “El Caso Pinochet” (2002), “Salvador Allende” (2004) y “Nostalgia de la Luz” (2010). Estas películas han participado de los principales festivales de cine, donde han ganado diversas distinciones y reconocimientos. Actualmente, Patricio Guzmán vive en Francia y es director del Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs), además de dar clases y seminarios de cine documental alrededor del mundo.

5. “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975)

“La insurrección de la burguesía” es la primera parte del extenso documental sobre el último año del gobierno socialista de Salvador Allende en Chile, cuyo título completo es “La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas”. En esta trilogía documental las calles y barrios de Santiago de Chile, así como las minas de cobre y los yacimientos salitreros del país austral, son sus principales escenarios. Por otro lado, entre los elementos que estructuran este documental político se encuentran “el reportaje director, el discurso filmado, la investigación sociológica, la crónica periodística, y también la estructura dramática del cine de ficción” (Ruffinelli, 2008).

El tema central de este documental es doble, se presenta tanto la oposición ideológica y política de los sectores sociales como las acciones de insubordinación cometidas por la oposición (burguesía) en sus varios campos: el político, el popular en las calles y el clandestino, durante marzo y junio de 1973. Entre los acontecimientos que fueron registrados durante este periodo de tiempo, se encuentran las sesiones más reaccionarias del Parlamento, las acusaciones constitucionales contra los ministros de la Unidad Popular, las asambleas golpistas de los sindicatos amarillos, los movimientos fascistas actuando en el centro de Santiago, específicamente Frente Nacionalista Patria y Libertad, la huelga del cobre y finalmente la sublevación del “Tancazo” (Ruffinelli, 2008).

En cuanto a su estructura, el documental se divide en seis partes, para su descripción utilizaremos como referente el libro “El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas” (2008) de Jorge Ruffinelli:

Introducción: los primeros veinte minutos componen esta parte, la cual carece de título y es la más narrativa, pues a través de la técnica del reportaje registra el entusiasmo popular en su expectativa por triunfar en las elecciones municipales de 1972, sin importar el sector que representara, esta técnica le permite al realizador asumir un compromiso de objetividad, más allá de sus propias convicciones políticas.

En cuanto a la relevancia de las elecciones, aunque no se decidía directamente la presidencia, de alcanzar una mayoría de 60% en las cámaras, la oposición creía tener la posibilidad de destituir al Presidente, puesto que durante los pasados dos años había conseguido “bloquear muchos proyectos legislativos de Allende; interpelar y destituir a sus ministros y de algún modo habían puesto ‘precio’ simbólicamente a su cabeza” (Ruffinelli, 2008).

Acaparamiento y mercado negro: este capítulo se centra en ilustrar dos sucesos. Por un lado, la estrategia de asfixia que ejercieron los comerciantes complotados al encarecer los productos fingiendo su falsa escasez, para provocar la exaltación popular. Por otro, el proceso de organización popular de los barrios: las Juntas de Abastecimiento y Precios (JAP) descubren comercios acaparadores y distribuyen sus productos vendiéndolos entre la población, de acuerdo

con una “tarjeta de racionamiento”, lo cual alerta a los partidos de oposición quienes investigan y hacen responsable al gobierno y sus ministros.

El Boicot parlamentario: este capítulo funciona secuencialmente con el anterior, pues ilustra la misma problemática de tensión creciente entre oposición y gobierno, la cual se desencadena por medio de discusiones parlamentarias hasta introducirnos al “ominoso ejército blanco: la escuadra de choque del grupo fascista Patria y Libertad”.

Asonada estudiantil - Ofensiva de los gremios patronales - La huelga del cobre: Estos capítulos funcionan secuencialmente, donde se ilustra el proceso final del gobierno de Salvador Allende. Por un lado, la huelga del cobre paralizó una de las minas más importantes de Chile, El Teniente, y puso en una encrucijada al gobierno, puesto que era un movimiento de obreros, aunque, según Ruffinelli (2008), se les podría llamar “la aristocracia obrera”, puesto que seguían órdenes de sus jefes burgueses. Por consiguiente, este movimiento no contó con la solidaridad de otras minas, y en cambio sí instituciones como: la Pontificia Universidad Católica, que acogió las asambleas de obreros y convirtió el campus Casa Central en refugio y plataforma donde los líderes podrían tratar de extender la huelga de su mina hasta Santiago. Esta huelga tuvo fin tras setenta y seis días de paro y con ella la solidaridad universitaria. Tras todos estos intentos de la oposición por terminar con el gobierno de Salvador Allende, entraron en acción otros agentes sociales, específicamente el ejército.

El documental concluye con el denominado “Tancazo” de junio de 1973, el primer intento de golpe de Estado perpetrado por el regimiento Blindado N° 2, que atacó La Moneda “con seis tanques y algunos vehículos de transporte. No obstante, este fracasó se debió a que el resto del Ejército no participó del intento golpista. Durante éste acontecimiento muere el camarógrafo argentino Leonardo Henricksen, quien registra su propio asesinato: un militar golpista lo mata de un disparo. Muerte que será el conector con la segunda parte del documental “El golpe de Estado” (1976) mediante las palabras del realizador y narrador Patricio Guzmán: “[Henricksen] no sólo registra su propia muerte. También registra, dos meses antes del golpe final, la verdadera cara del Ejército fascista chileno”.

MARCO TEÓRICO

6. El concepto de Movimiento Social

La historia de la modernidad y los movimientos sociales se encuentra muy ligada, según Galafassi (2006), la modernidad se expresa materialmente a partir de procesos de la movilización y el cambio, por ejemplo, la revolución inglesa y francesa estructuran los inicios de la modernidad, para luego expandirse al resto del mundo por medio de diferentes procesos de ocupación y dominación, los cuales concibieron nuevos procesos de movilización e incluso, en varios casos, procesos revolucionarios.

Asimismo, según Galafassi (2006), los movimientos sociales son parte inherente de la modernidad, son producto y productores de la misma, y son la expresión de las cambiantes condiciones, estructuras y procesos de la modernidad. Por otra parte, los movimientos sociales se “*estructuran dialécticamente*” mediante los procesos de industrialización, urbanización, acumulación capitalista y desarrollo poscapitalista, en los cuales se interacciona para conformarse y complementar estos procesos (Galafassi, 2006).

Por otro lado, el análisis de la movilización social está estrechamente relacionado con el nacimiento y posterior desarrollo de las ciencias sociales, según Galafassi (2006), tanto los padres fundadores como sus sucesores de la sociología, la economía y la ciencia política tuvieron en el estudio de la movilización el núcleo de su problemática. Asimismo, Galafassi (2006) argumenta que la ciencia social moderna se constituye con el objetivo deslegitimar y justificar intelectualmente la emergencia de la modernidad por medio del cambio y la movilización social.

Según Manzano (2004), tratar de establecer una teoría unitaria sobre los movimientos sociales resulta difícil debido a la diversidad de formas de movilización social que proclama todo tipo de calificación. No obstante, a partir de la década de 1960 el concepto de movimiento social se enriquece de una serie de supuestos, para recortar el paradigma de la acción colectiva a la movilización social:

I. A partir de la visión positiva que generó los procesos de movilización social en Europa y Estados Unidos hacia finales del década de 1960, por nombrar algunos, el movimiento en

contra de la guerra de Vietnam y el movimiento estudiantil de mayo de 1968 en Francia, se constituyeron bajo “el paradigma que se recupera como sinónimo de movimiento social” (Manzano, 2004).

II. El concepto de movimiento social, según Manzano (2004), se desarrolla fuera de los espacios de acción política y social institucionalizados en las democracias liberales, por ejemplo, la participación en partidos políticos o procesos electorales. Lo que supone formas de movilización social “que desafían el marco de acción establecido por la “política convencional” (Manzano, 2001).

III. El concepto de movimiento social no solo se refiere a movimientos sindicales enfatizados en temas vinculados con las condiciones, también permite formas de movilización social que expresan diversos temas, por ejemplo, el ecologismo, el pacifismo y el feminismo (Manzano, 2004).

IV. Otra de las características que diferencian a los movimientos sociales del conflicto protagonizado por la clase obrera es la diversidad que presentan los actores convocados a estas formas de movilización social, principalmente las “clases medias”, entre otros, los jóvenes y las mujeres (Manzano, 2004).

Por consiguiente, a partir de la década de 1960 se han generado diversas definiciones del concepto de movimiento social, para el desarrollo de este trabajo de grado se decidió utilizar, debido a su pertinencia con el objetivo planteado, la definición del sociólogo y politólogo chileno Manuel Antonio Garretón.

Según Garretón (1996), los movimientos sociales son una acción colectiva que tiene una estabilidad en el tiempo y algún grado de organización, enfocados en el cambio o la conservación de la sociedad o de alguna de sus categorías. Este concepto de movimientos sociales tiende a alternar entre dos percepciones en la teoría social. Por un lado, la percepción de movimientos sociales como acción colectiva que reacciona frente a tensiones o contradicciones determinadas en la sociedad, con el objetivo de poner término a esa contradicción específica. Por otro lado, el movimiento social percibido como “portador del sentido de la historia y como encarnación y principal agente del cambio social global” (Garretón, 1996). Durante el análisis

semiótico que se pretende en este trabajo, nos enfocaremos en la primera percepción, pues es la que mejor describe las acciones colectivas que ejercieron diversos movimientos sociales durante marzo y junio de 1973 en Chile, las cuales están registradas en el documental a analizar: “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975).

Asimismo, según Tarrow (2004), los movimientos sociales, a diferencia de las instituciones políticas o económicas, tienen un poder que les es esquivo, pero esto no implica que no lo posean. Además, Tarrow argumenta que revoluciones como la francesa y la americana, el movimiento obrero, los movimientos étnicos y religiosos, o rebeliones como la ocurrida en Europa oriental, han incitado “cambios sustanciales en el sistema político y en la sociedad” (Tarrow, 2004).

Además, es pertinente mencionar algunos de los aspectos que caracterizan a los movimientos sociales, para esto se utilizará como referente a Joachim Raschke y su texto “Sobre el concepto de movimiento social” (1994):

- Movilización: es una de las formas de intervención más relevante para la existencia de un movimiento social, puesto que, “el fundamento de poder de todo movimiento social es precario”, y no está asegurado a través de su institucionalización. Por tanto, una característica del movimiento social es la constante y activa búsqueda de apoyos, el “permanecer en movimiento”.
- Cierta continuidad: es necesario un cierto grado de continuidad para delimitar los movimientos sociales de episodios colectivos, además de existir un correlato entre la amplitud de las metas y la duración del movimiento; por consiguiente, “sólo las actividades continuas muestran que un movimiento aún se mueve”.
- Alta integración simbólica: un movimiento social se caracteriza por un acentuado “sentimiento de nosotros”. Esta pertenencia común se establece sobre la base de una diferenciación entre aquellos que están “a favor” y los que están “en contra”. Se manifiesta, entre otras formas, “en la moda, los modales, el lenguaje, los hábitos y los símbolos políticos”.
- Escasa especificación del papel: desde un todo los movimientos sociales en comparación con las organizaciones formales se diferencian por la fijación de sus papeles. “La

especificación de los papeles crece con el grado de organización del movimiento”, esto implica que en los movimientos sociales existe una diferenciación de papeles; una clara expresión del proceso de poder y división del trabajo, debido a la inclusión de elementos formales e informales.

- Metas: un movimiento social se caracteriza por tener metas delimitadas que anhelan cambio de algunos elementos importantes del sistema, no es importante metas que busquen un cambio del sistema en su conjunto.

Por otro lado, existen dos grandes corrientes teóricas dominantes para el estudio actual de los movimientos sociales, según Galafassi (2006), todas identificadas con la perspectiva del individualismo metodológico. Por un lado, se encuentra la “Escuela Norteamericana”, ésta se identifica principalmente por preocuparse por el problema de la “protesta y la acción colectiva”. Por el otro lado, se encuentra la “Escuela Europea”, la cual se enfoca más en la cuestión de la “identidad”. Es pertinente mencionar que, si bien sus diferencias de origen se pueden observar fácilmente, según Galafassi (2006), existe un gran diálogo e intercambio entre estas dos corrientes.

Por un lado, la “Escuela Norteamericana” está fundamentada desde los planteamientos “positivistas-funcionalistas” de lo social, según Galafassi (2006), vio nacer durante el período de entreguerras una inquietud especial por los fenómenos de protesta, organización y movilización. Dentro de esta corriente teórica, la tendencia general era considerar a la movilización social, según Eyerman y Jamison (citado por Galafassi, 2006), como portador de un comportamiento político “no institucionalizado, espontáneo e irracional”, el cual era potencialmente peligroso pues tenía la capacidad de amenazar la estabilidad del modo de vida establecido.

En cuanto a la “Escuela Europea”, parte fundamentalmente de la preocupación por diferencias entre los movimientos sociales anteriores a los post 68, de esta manera surgen las “teorías de los nuevos movimientos sociales”. Entre los teóricos más representativos se encuentran los sociólogos Alain Touraine, Alberto Melucci y Claus Offe. Por un lado, relacionan la figura de “nuevo movimiento social” con transformaciones esenciales de las sociedades industriales, tomando como casos de estudio los movimientos pacifistas, ecologistas, feministas, etc. que surgen en la Europa de la década del sesenta y setenta. Mientras que los “viejos

movimientos sociales”, según Galafassi (2006), eran definidos como organizaciones institucionalizadas que se centraban casi exclusivamente en los movimientos de la clase obrera.

En el caso de América Latina, según Calderón (citado por Parra, 2005), las ciencias sociales habían dejado de lado la comprensión de los movimientos sociales y la acción colectiva. Según Parra (2005), desde las teorías desarrollista y de la dependencia, etc. los movimientos sociales habían sido pensados como acciones establecidas tanto por el poder económico o estatal como por la acción partidaria. Asimismo, había dos hipótesis implícitas en estas teorías: “el de concebir a los movimientos sociales como prácticas subordinadas a los partidos y el de implicar cierto reduccionismo estructural de las relaciones de clase” (Parra, 2005). Por ende, según Calderón (citado por Parra, 2005, p.75), los movimientos sociales fueron observados y analizados de manera secundaria, mientras que los análisis sociales de la estructura y su racionalidad cubrían el “escenario social” de la realidad latinoamericana.

A través de este capítulo se ha determinado el concepto de movimiento social en el cual se enfocará el proyecto, asimismo, se han mencionado las características que lo componen y las corrientes teóricas que se encargan de su estudio. El siguiente capítulo tendrá como objetivo presentar el concepto y generalidades del cine documental con el ánimo de dar claridad sobre el género base de esta indagación.

7. Cine documental

En un principio, de la mano de Louis Lumière y Georges Méliès, el cine se centró en el registro pasivo y estático de imágenes, con narrativas lineales y concebidas solo para el disfrute del espectador. Luego, a través de la obra del ruso Dziga Vertov, director de “El hombre de la cámara” (1929), se instauró el montaje, considerado el primer aporte moderno del cine; en cuanto a la idea del guion, la observación participante y la investigación documental llegaron gracias al aporte del estadounidense Robert J. Flaherty, quien dirigió y produjo “Nanook, el esquimal” (1922), considerado el primer documental de la historia del cine. En cuanto a la escuela británica, ésta no sólo aportó la idea de que el documental tiene un “sentido cívico y ciudadano, de diálogo entre público y autoridades”, también influyó a la escuela norteamericana en la formación de modelos documentales nacionales (Guevara, 2012).

Posteriormente en España, Luis Buñuel, a través del documental “Las Hurdes” (1932), presentaría el film-manifiesto desde la vanguardia; y Leni Riefenstahl, desde el nazismo, con el documental “Triumph des Willens” (1934). Por consiguiente, gracias a estos aportes el documental adquirió la concepción de largometraje, pero, según Guevara (2012), fue Joris Ivens quien llevó al documentalismo a su punto más alto, redefiniendo el documental de reportaje social moderno, humanista y comprometido. Por otro lado, el cine de realidad francés (cinéma-verité) le aportó al documental la verdad cotidiana y directa, incitando al registro de un aspecto de la realidad, sin reconstruirlo, con el objetivo de captar su esencia didáctica.

En cuanto a América Latina, no se podría decir con certeza cuál escuela documental, si la europea o la norteamericana, ha influenciado en mayor medida al desarrollo del cine latinoamericano. Aun así, se podría afirmar que éste ha hallado en el documental un medio óptimo de expresión; debido a sus diversas variantes y marcada tendencia social, esto a pesar de la gran influencia externa de Hollywood sobre el cine comercial (Guevara, 2012).

Por un lado, en Brasil el movimiento cinematográfico Cinema Novo, adoptó el neorrealismo italiano y el cinéma-verité francés para registrar la polémica realidad social del país, tanto en documental como en ficción. Asimismo, en Argentina, Fernando Birri, quien sería el pionero de la escuela documentalista de este país, influenciado por Joris Ivens y el cinéma-verité francés plateó la teoría del testimonio social, la cual inspiró a otros realizadores de Latinoamérica.

Por otra parte, en Cuba, tras su revolución el cine documental llegó a su apogeo; influenciado especialmente en el cine testimonial europeo (neorrealismo italiano y cinéma-verité francés), se concibió un documentalismo diferente, el cual tenía como objetivo entablar una comunicación con el público por medio de un lenguaje sencillo, vinculado a los hechos reales y caracterizado por su clara exposición informativa y un montaje agresivo (Guevara, 2012).

En cuanto a Chile, aunque ya se había concebido un cine que reflejaba la realidad cotidiana, bajo la influencia argentina, tuvo un corto “Boom” cinematográfico, el cual se produjo durante el gobierno de Salvador Allende, entre 1970 y 1973. Y se realizaron documentales de gran importancia como “Ahora te vamos a llamar Hermano” (1971) de Raúl Ruiz, “Compañero

Presidente” (1971) de Miguel Littin, y el reportaje “La odisea de los Andes” (1972) de Álvaro Covacevich.

Según Guevara (2012), el realizador de mayor relevancia durante este periodo fue Patricio Guzmán, quien después del triunfo de la Unidad Popular de Allende, en 1970, se puso en la labor de registrar todos los acontecimientos alrededor de esta coyuntura, por ejemplo, el documental “El primer año” (1971) registra los primeros doce meses del gobierno de Allende; asimismo “La respuesta de octubre” (1972), es un film-encuesta sobre la gran huelga de ese año.

Pero sería a través de su obra cumbre “La batalla de Chile” documental compuesto por tres películas: “La insurrección de la burguesía”, “El golpe de Estado” y “El poder popular”, donde Guzmán muestra un testimonio de los eventos ocurridos en Chile, entre 1972 y septiembre de 1973, durante el gobierno socialista de Salvador Allende hasta su conclusión con el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que sobrevino en una dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet, la cual pondría fin a este “Boom” cinematográfico. Según Guevara (2012), este documental sigue la teoría del “cine sin máscaras” de Vertov y muestra las acciones visibles del gobierno y la oposición, las cuales a través del impacto de las imágenes, incita al espectador a buscar una explicación y sacar conclusiones.

Por otro lado, definir el concepto o la práctica del documental resulta complejo, debido a que éste no ocupa un territorio fijo, puede abordar una gran variedad de temas y su estructura puede estar compuesta de diferentes formas, estilos o modalidades. Es por esto que a partir de aquí se utilizará como referente a Bill Nichols y su texto “La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental” (1997).

Más que buscar una definición ontológica, resulta de mayor relevancia destacar los objetivos que se persiguen con “una definición y la facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedan pendientes del pasado y las que plantean el presente”. Por ende, el autor afirma que se imponen tres definiciones de documental, ya que cada una realiza un aporte distinto y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Es así como el documental se puede considerar desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador.

En primer lugar, definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control; esto bajo la premisa que “los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema a diferencia que sus homólogos de ficción” (Nichols, 1997). Aunque, usualmente se puede diferenciar una película documental de una de ficción según el grado de control en la producción, esto no es una prueba confiable en todo momento, debido que las películas de ficción pueden reproducir los decorados, la iluminación y el comportamiento del personaje ejercidos en los documentales de tipo expositivo o poético. Aun así, el “control” es un elemento esencial del documental. Sin embargo, lo único que el documentalista no puede controlar en su totalidad es la historia, pues si lo hiciera “se suma a la compañía de otros practicantes que ‘carecen de control’ sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios” (Nichols, 1997).

En segundo lugar, otra manera de definir el documental es haciendo referencia a los textos. Aunque el documental es un género cinematográfico como cualquier otro, éste tiene diversas normas, códigos y convenciones que no se perciben en otros géneros. Por esta razón, cada una las películas que hacen parte de este género instauran estructuras internas propias, pero éstas suelen compartir ciertas características comunes con el sistema textual o el modelo de organización de otros documentales.

Por último, se puede definir el documental en relación con sus espectadores. Estos, durante la visualización del audiovisual desarrollan capacidades de comprensión e interpretación del proceso, lo cual les permite entender el documental. Estos procedimientos son una forma de “conocimiento metódico” que viene de un proceso activo de deducción que se basa en el conocimiento previo y en el texto; es este elemento el que brinda apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que se confirman o se abandonan durante el desarrollo del documental.

Ahora bien, los diferentes medios de comunicación y el cine en particular, han permitido la representación de distintas realidades sociales utilizando diversos recursos estéticos, estilísticos, de lenguaje, simbólicos e iconográficos, que contribuyen a construir interpretaciones específicas sobre ciertos fenómenos. En el documental se destacan cuatro modalidades de representación: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Estas categorías hacen

referencia a prácticas cinematográficas que los propios realizadores reconocen como enfoques característicos de la representación de la realidad.

- La modalidad expositiva surgió del descontento frente a las cualidades recreativas del cine de ficción. Esta categoría se dirige al espectador directamente, mediante una “voz omnisciente” y una “perspectiva poética”, que expone información y argumentos acerca del mundo histórico, aunque estas representaciones resulten “románticas o didácticas”. Asimismo, en esta modalidad el montaje establece y mantiene “la continuidad retórica” más que “la continuidad espacial o temporal” del registro audiovisual, en otras palabras, este montaje se centra en la construcción eficaz y lineal del discurso cinematográfico planteado por el realizador, con el objetivo de convencer al espectador y provocar en él un sentimiento determinado.

- La modalidad de observación insiste en la no intervención del realizador. Este tipo de documentales son considerados por Erik Barnouw (citado por Nichols, 1997) como cine directo, puesto que, a diferencia de las otras modalidades, ceden (en mayor medida) el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. De igual forma, estos documentales utilizan el montaje como herramienta para potenciar la impresión de “temporalidad auténtica”; elementos como la voz omnisciente o “voice-over”, música que no hace parte de la escena observada, intertítulos e incluso entrevistas son completamente descartadas.

- La modalidad interactiva, permite el contacto entre el realizador y los personajes de un modo más directo. A partir de esta modalidad surgieron “estilos de entrevistas y tácticas intervencionistas”, que le permitieron al realizador participar de una manera más activa en los sucesos actuales, relatando acontecimientos a través de testigos y expertos. En cuanto al montaje, Nichols explica que por regla general su función tiene como objetivo mantener una “continuidad lógica” entre “los puntos de vista individuales” del realizador y los personajes.

- La modalidad reflexiva, permite que el espectador entable una relación de conciencia entre su experiencia propia y la problemática que representa el recurso cinematográfico. Por su parte, el montaje es el encargado de incrementar esta sensación de conciencia, especialmente enfocado a una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico.

Cada una de estas modalidades ha tenido un periodo de predominio en distintas regiones o países, pero las modalidades también tienden a combinarse y modificarse dentro de películas determinadas. En el caso de nuestro corpus, “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía (1975)”, este se puede categorizar dentro de las modalidades interactiva y reflexiva, puesto que Patricio Guzmán con el objetivo de entablar una relación de conciencia entre el espectador y la realidad representada por el documental, cede el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara, quienes son los encargados de presentar una visión panorámica del conflicto, en el cual se destaca la participación de diversos movimientos sociales.

A través de este capítulo se ha ilustrado el origen, concepto, características y principales exponentes del documental, asimismo, se han mencionado las cuatro modalidades de representación que contribuyen a construir interpretaciones específicas de la realidad en el documental. El siguiente capítulo tendrá como objetivo presentar el proceso metodológico que se utilizará para el desarrollo del análisis.

8. El método de análisis fílmico de Cassetti y di Chio

En este apartado se seguirán los planteamientos expuestos Francesco Cassetti y Federico Di Chio y su texto “Cómo Analizar Un Film” (1990), con el ánimo de dar un asidero sólido al acercamiento analítico y a la observación propuesta.

8.1. Recorrido del análisis

En la compilación de conceptos realizada por Cassetti y Di Chio (1990), se define el análisis como un conjunto de operaciones que se aplican sobre un objeto determinado para su descomposición y posterior recomposición, el cual tiene como objetivo identificar los componentes que lo construyen y su respectivo funcionamiento, en otras palabras, se monta y se desmonta el objeto para saber, por un lado, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna y, por otra cómo actúa y cuál es su mecanismo.

Cassetti y Di Chio (1990) plantean el análisis como un “recorrido”, éste parte desde un objeto que se divide y se vuelve a componer, para luego regresar al objeto del principio, pero esta vez con su configuración y mecanismo expuestos. Se podría decir que se trata de un camino circular que finaliza en el inicio, pero que al terminar se adquiere un conocimiento más pleno del objeto analizado mostrando los principios de construcción y funcionamiento, dicho en otro modo, el recorrido permite tener un mejor entendimiento del objeto investigado.

En primera instancia, para realizar un análisis textual de un film es necesario mantener un “alejamiento” desde el punto en que se observará el mismo, en otras palabras, el analista debe estar lo bastante cerca del film para poder percibir todas sus características esenciales, pero a su vez lo suficientemente lejos para no implicarse en él. Por consiguiente, la “distancia óptima”, propuesta por los autores, facilita una investigación crítica y mantiene intacto los intereses, las motivaciones y la disponibilidad del analista. Por lo tanto, el distanciamiento es un movimiento que permite convertir el film en un objeto accesible y a su vez manejable, que expone sus partes más concretas en toda su extensión (Cassetti y Di Chio, 1990).

En segunda instancia, el analista, al enfrentarse con su objeto de investigación, debe intentar reconocer y comprender al mismo, según Cassetti y Di Chio (1990) esto se logra mediante una modalidad particular. En primer lugar, se debe aclarar que el reconocimiento y la comprensión no son lo mismo:

- El reconocimiento: se relaciona con la capacidad de identificar todo lo que aparece en la pantalla, en captar esencialmente su identidad, por ejemplo: qué es este objeto, este sonido, esta iluminación, etc.
- La comprensión: se relaciona con la capacidad de integrar cada uno de los elementos que aparecen en la pantalla en un conjunto más amplio, conectándolos y agrupándolos entre sí, antes que separarlos en su singularidad o identificar su especificidad.

A pesar de sus diferencias, entre el reconocimiento y la comprensión existe un vínculo mutuo. Según Cassetti y Di Chio (1990), al analizar un film hay una especie de “vaivén constante” entre la identificación de los elementos y la construcción de un todo. Este movimiento inmediato, como lo denomina los autores, se debe implementar durante el análisis: con el

propósito de buscar dos objetivos esenciales que nos permiten tener una mayor claridad sobre el objeto investigado.

El primero consiste en reconocer más y mejor. El análisis, mediante la descomposición, realiza un “reconocimiento sistemático” de los elementos del film, para luego catalogar todo aquello que es relevante del objeto examinado, con el objetivo de realizar un reconocimiento detallado y una mejor comprensión del film. El segundo consiste en captar y comprender el film. El análisis, durante la recomposición, expone más allá de “la estructura y de la dinámica del objeto, también el qué, el cómo y por qué hemos comprendido” (Cassetti y Di Chio, 1990).

Por otro lado, durante el recorrido del análisis también se deben realizar otras dos actividades: la descripción y la interpretación:

- La descripción: es la capacidad de revisar detalladamente una serie de elementos que componen el objeto investigado. Es una acción minuciosa y objetiva, donde el analista debe estar siempre presente, pero desde una posición lo más neutral posible.
- La interpretación: es la capacidad de interactuar abiertamente con el objeto investigado. Es una acción exacta y subjetiva donde el analista debe estar en primer plano, exhibiendo con dominio su relación con el objeto, mediante una reconstrucción personal y fiel del mismo.

En síntesis, se podría decir que la descripción está relacionada con la etapa de descomposición del objeto, y la interpretación a la recomposición de los datos. Por consiguiente, el análisis se convierte tanto en un ejercicio descriptivo encaminado a la interpretación como en una acción interpretativa basada en la descripción.

Según Cassetti y Di Chio (1990), estos procedimientos enriquecen la “lectura” de un film y arrojan datos sobre el principio del análisis, el cual está marcado por cinco factores que indican la presencia del analista.

Por un lado, se encuentran dos factores que se encargan de orientar desde un principio el camino que tomará el análisis:

- La precompresión del texto: como dice su título, se centra en la comprensión preliminar que se tiene del texto o el objeto investigado, cuál es grado y tipo de conocimiento que se

posee sobre éste. Al tener claro esto, comienza la indagación, un ejercicio de lectura que permite tener una comprensión amplia del objeto en cuestión.

- La hipótesis explorativa: en esta instancia se plantea una suposición de cuál podría ser el resultado del análisis. Es así como el analista debe tener en su mente el punto al cual se pretende llegar, para así centrarse en verificar y profundizar en él.

Por otro lado, están tres factores que surgen de la búsqueda del equilibrio, los cuales direccionan el recorrido del análisis entre “la evidencia del dato textual y el resultado interpretativo”:

- La delimitación del campo de la investigación: en un análisis filmico, éste se enfoca en imágenes y sonidos, en su singularidad, sin centrar en lo que constituye su entorno, por ejemplo: la personalidad del autor, las características de la época, el género cinematográfico, la dirección de fotografía o arte, etc. Cual sea la elección se debe justificar su finalidad, puesto que ésta orientará el análisis desde el principio.
- La elección del método de exploración: aquí se debe elegir el instrumento teórico con el cual se analizará el film en cuestión, por ejemplo: la semiótica, sociología o psicología. En cuanto a la semiótica, según los autores, éste considera al film como un “texto”, que está ordenado por signos dedicados a construir “otro” mundo y a su vez establecer una interacción entre receptor y emisor (Cassetti y Di Chio, 1990).
- La definición de los aspectos de privilegio: en esta instancia se seleccionarán cuáles serán los elementos a analizar del film, por ejemplo: los componentes lingüísticos, los modos de representación, la dimensión narrativa o las estrategias de comunicación.

Por consiguiente, el alejamiento del film y la presencia del analista son dos acciones que se complementan, puesto que ambas buscan indicar el mejor recorrido. Un componente no se da sin el otro, por ende esto garantiza una exactitud y productividad en los resultados que se esperan obtener.

8.2. El análisis de los componentes cinematográficos

Según Cassetti y Di Chio (1990), el cine puede ser considerado un lenguaje, puesto que a través de un film se otorga significado a objetos o textos; expresa sentimientos o ideas y comunica información. Sin embargo, aunque es demasiado rico en elementos, a su vez puede ser demasiado vago, a diferencia de otros tipos de lenguajes como: los lenguajes naturales (lenguaje humano), los sistemas simbólicos (el lenguaje de las flores) o los dispositivos de señalización (el lenguaje de las abejas), por denominar algunos.

Por consiguiente, para poder analizar un film existen tres modalidades de exploración: en primer lugar, la “lingüística” del film a través de áreas de expresión o de significantes; en segundo lugar, la “lingüística” del film mediante la tipología de signos; y por último, la “lingüística” del film a través de los códigos relacionados a la movilidad del film.

- **Los significantes y las áreas expresivas**

Primeramente, se debe determinar los dos grandes tipos de significantes: los visuales y los sonoros. Los primeros hacen referencia a todo lo relativo a la vista; éstos a su vez se dividen en imágenes en movimiento y signos escritos. Los segundos hacen referencia a todo aquello relativo al oído; éstos se dividen en las voces, los ruidos y la música.

Según Cassetti y Di Chio (1990), estos cinco tipos de significantes o “materias expresivas”: imagen, signos escritos, voces, ruidos y música son los que permiten al film apropiarse de lenguajes ya consolidados para “mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original”. En síntesis, este primer enfoque consiste en distinguir los diferentes significantes con que se entrelazan los signos del film.

- **Los signos**

Este segundo enfoque se centra en los modos en que se organiza la significación del film. Es por esto que el centro de atención está sobre los tipos de relaciones entre significados, significantes y referentes, en otras palabras, los tipos de signos que utiliza un film. Según los autores, existe una tipología de signos que atraviesa las distintas áreas expresivas, sobrepasando los tradicionales límites entre la dimensión visual y sonora. Asimismo, nos presentan la tipología de C.S. Peirce, la cual presenta tres tipos fundamentales de signos:

- Los índices: este signo manifiesta la existencia de un objeto, con el que mantiene una íntima conexión de oposición pero sin llegar a describirlo.
- Los íconos: este signo reproduce los contornos del objeto, no se centran en su existencia, sino más bien en su cualidad.
- Los símbolos: este signo se centra en una correspondencia codificada, es decir, se designa el objeto sobre la base de una norma.

Según Cassetti y Di Chio (1990), se podría decir que el cine posee estos tres tipos de signos en su totalidad. A partir de una descomposición de los distintos lenguajes que el film reúne y conecta: las imágenes son íconos; mientras que la música y las palabras son símbolos y los ruidos índices. En síntesis, este segundo enfoque consiste en diferenciar estas tres formas de signos y encontrar sus respectivas presencias en el film.

● Los códigos

Por último, este tercer enfoque permite incluir en la estructura del film el rol y la función de los distintos componentes cinematográficos. Primeramente, aunque existen muchas definiciones de código, Cassetti y Di Chio (1990) exponen tres caracteres de lo que se entiende como código para el propósito de un análisis filmico: “el correlacional: el código como dispositivo de correspondencias; el acumulativo: el código como repertorio de señales y de sentidos; y el institucional: el código como corpus de leyes”. Por consiguiente, sólo con la presencia simultánea de estos tres aspectos puede funcionar un código.

Aunque se podría decir que el cine no posee la misma cantidad de códigos que otros lenguajes, en este existen códigos efectivos, bien estructurados, donde los elementos tienen valores repetidos y a los cuales se puede hacer referencias comunes.

Códigos de la serie visual.

La serie de códigos que integran esta primera materia de la expresión cinematográfica: la serie visual, está compuesta de tres grupos: la iconicidad, la composición fotográfica y la movilidad. Estos códigos, aunque caracterizan a todos los films, no son específicos del cine, pues son códigos generales que están compartidos por otros lenguajes, como por ejemplo la fotografía o la pintura.

- **La iconicidad**

Este primer grupo de códigos se encarga exclusivamente de uno de los componentes que caracterizan al cine: la imagen.

Códigos de la denominación y reconocimiento icónico: estos códigos permiten, mediante rasgos icónicos y semánticos de la lengua, a los espectadores del film identificar las figuras que hay en la pantalla y definir aquello que representan. Por ende, pertenecen al ámbito más amplio de una cultura y tienen un papel fundamental en el cine, puesto que éste suele representar en algunos de sus aspectos principales nuestra propia percepción del mundo.

Códigos de la transcripción icónica: estos códigos permiten asegurar una relación entre los “rasgos semánticos” y los “artificios gráficos” mediante los cuales se restablece el objeto con sus características. Asimismo, dentro de este grupo se incluyen aquellos códigos que permiten que el objeto reproducido sea limpio y definido en sus contornos y a la vez incierto y desvaído.

Códigos de la composición icónica: estos códigos organizan las relaciones entre los distintos elementos que componen el interior de la imagen y regulan la construcción del espacio visual. Estos códigos se subdividen en dos grupos: por un lado, los códigos de la figuración: éstos se encargan del modo en que se agrupan los elementos y se disponen sobre la superficie de la imagen, lo que permite que haya una distribución de los componentes; y por el otro, los códigos de la plasticidad de la imagen: éstos velan por la capacidad de ciertos componentes para destacarse por encima de los otros e imponerse sobre el conjunto, asumiendo una importancia específica.

Códigos iconográficos: estos códigos controlan la construcción de las “figuras definidas”, que tiene un significado fijo. Por poner un ejemplo, éstos permiten que un personaje, por sus rasgos fisionómicos, su comportamiento, vestimenta, etc., sea identificado como un policía, doctor, estudiante, militar o cual sea el rol que esté interpretando.

Códigos estilísticos: estos códigos asocian los rasgos que permiten reconocer los objetos reproducidos, revelando “la personalidad y la idiosincrasia” de quien ha realizado la representación. Estos se pueden encontrar, especialmente, en el “cine de autor”, de los cuales se pueden extraer la “firma” o el “toque” de un determinado director y no de otro.

- **La composición fotográfica**

La serie de códigos que componen el segundo grupo de la serie visual: la composición fotográfica, está agrupada en cuatro clases de hechos: la perspectiva, el encuadre, la iluminación y el blanco y negro y el color. A diferencia de la iconicidad, estos códigos son más específicos del cine, pues indican esencialmente los elementos propios del lenguaje cinematográfico.

La perspectiva: ésta ofrece líneas de fuga constantes y una articulación de la profundidad de campo. Esto le permite al cine ir en contra de la manera en que el espectador percibe el film, mediante el uso de objetivos de distancia focal larga o gran angulares, que disminuyen o amplían el espacio.

El encuadre: esta serie de códigos que ayudan a definir la composición fotográfica está dividida en dos: los márgenes del cuadro y los modos de la filmación.

- Los márgenes del cuadro: cuando se registra un objeto, se le delimita en el interior de bordes precisos, los cuales varían dependiendo del formato cinematográfico. En otras palabras, se muestra sólo una parte de lo real (espacio in) y se debe suponer la existencia del resto (espacio off).
- Los modos de la filmación: cuando se registra un objeto, también se debe decidir desde qué punto de vista se hará. Cualquiera que sea la decisión, ésta añade significados al objeto encuadrado. Entre estos códigos se encuentra la escala de los campos y de los planos, los grados de angulación y los grados de inclinación.

La escala de los campos y de los planos: estos códigos toman como criterio de categorización la cantidad del espacio representado y la distancia de los objetos registrados, asimismo, la integridad y reconocimiento de la acción. Los datos que normalmente se codifican son: los campos: larguísimo, largo, medio, total y figura entera; los planos: americano, medio, detalle, primer y primerísimo plano.

Los grados de angulación permite tres opciones: encuadre frontal: se ubica la cámara a la misma altura del objeto filmado; encuadre picado: se ubica la cámara por encima del objeto filmado; y encuadre contrapicado: se ubica la cámara debajo del objeto filmado.

Los grados de inclinación se dividen en tres partes: la inclinación normal: se consigue cuando la base de la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada; la inclinación oblicua: se consigue cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada se suspenda hacia la derecha o la izquierda; y la inclinación vertical: se consigue cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada formando un ángulo de 90 grados.

En síntesis, cada uno de estos códigos no solo nos permiten construir al film como objeto de lenguaje, sino también enriqueciéndolo de significado, definiendo su forma y sus efectos.

El blanco y negro y el color: en esta última serie, los colores ofrecen códigos adicionales a los códigos de la narrativa, puesto que cada color se puede asociar a un personaje o con un estado emotivo, creando un “leitmotiv” de los distintos elementos de la historia. En cuanto el blanco y negro, sirve para diferenciar entre sí situaciones narrativas que poseen estatutos distintos, como por ejemplo, una realidad opuesta, una época específica, las condiciones de filmación o el estado emotivos del film en general.

- **La movilidad**

La serie de códigos que componen el tercer grupo de la serie visual: la movilidad, son un rasgo que identifica al lenguaje cinematográfico en relación con las imágenes fotográficas en movimiento. Asimismo, permiten diferenciar al cine de todos los lenguajes de imágenes fijas, por ejemplo la fotografía o la pintura, incluso cuando no vemos una acción en la pantalla. Por consiguiente, estos códigos, a diferencia de la instancia icónica y la fotográfica, son comunes a todos los films.

Por otro lado, existen dos tipos de hechos que hacen parte de estos códigos: el movimiento en la imagen de la realidad filmada y el movimiento de la cámara. Cassetti y Di Chio (1990) agregan que la gramática cinematográfica tradicional ha realizado una clasificación de los movimientos de cámara, en ciertos aspectos arbitrarios, pero que tienen una gran utilidad práctica:

- Panorámica: es cuando la cámara se desplaza sobre su propio eje; en sentido vertical: el marco de la imagen sube o baja; en sentido horizontal: el marco se desplaza lateralmente, o en sentido diagonal: el marco atraviesa el espacio en sentido transversal.
- Traveling: es cuando la cámara cambia su posición de lugar, por medio de un carro que se desplaza por unas vías para realizar tanto movimientos fluidos en el plano frontal, como para impulsarse en profundidad e incluso para moverse diagonalmente por el escenario.

Por consiguiente, el uso de estos movimientos de cámara implica ciertas intenciones por parte del realizador, como, por ejemplo, describir un ambiente a través de la revisión de los objetos y las personas; resaltar el carácter subjetivo de la mirada, “identificando el movimiento de la cámara con el movimiento de un personaje”; o la “musicalidad” de un gesto mediante recorridos armoniosos o ritmados (Cassetti y Di Chio, 1990).

● **Código sintáctico**

Esta serie de códigos “regulan la asociación de los signos y su organización en unidades progresivamente siempre más complejas” (Cassetti y Di Chio, 1990). Además, construyen nexos que permiten la articulación de los signos entre los polos de la continuidad y la discontinuidad.

Según Cassetti y Di Chio (1990), estos códigos pueden aparecer en dos niveles muy distintos: “dentro” de las imágenes y “entre” las imágenes. En el primer nivel, al mismo tiempo agregan y utilizan elementos presentes en el interior de la misma imagen, ya sean visuales o sonoros; en el segundo nivel, por el contrario, de a poco se asocian y organizan elementos que forman parte de imágenes distintas en la linealidad del film.

Por otro lado, el funcionamiento de estos códigos sintácticos se puede encuadrar en una “esquemática tipología” de las formas de asociación entre las imágenes, la cual es propuesta por los autores. Estos son los tipos de asociación dominantes:

- Asociación por identidad: estos nexos se identifican cuando una imagen se repite, o cada vez que un mismo elemento se repite así sea de manera distinta.
- Asociación por analogía y contraste: estos nexos se identifican cuando dos imágenes están relacionadas por el hecho de representar elementos similares, pero no idénticos, y elementos comparables, pero no opuestos.

- Asociación por proximidad: estos nexos se identifican cuando dos imágenes están relacionadas por el hecho de representar elementos distintos.
- Asociación por transitividad: estos nexos se dan cuando dos imágenes están relacionadas por el hecho de representar dos momentos de una misma acción.
- Asociación neutralizada o por acercamiento: estos nexos se dan cuando dos imágenes están relacionadas por el hecho de ser contiguas a ella en la temporalidad del film.
-

8.3. El análisis de la representación

Según Casseti y Di Chio (1990), si se propone analizar la representación y los modos en que ésta influye en la imagen cinematográfica, primeramente hay que plantearse dos problemas: por un lado, la ambigüedad de la terminología normalmente utilizada; por otro lado, encontrar un camino en las distintas vías que la representación presenta en su práctica.

En el primer caso, el término de representación significa, por un lado, la puesta en marcha de una reproducción, la predisposición de un relato; y por otro, la reproducción y el relato mismo. En otras palabras, el mismo término indica tanto la operación o el conjunto de operaciones mediante los cuales se realiza una sustitución, como el resultado de esa misma operación (Casseti y Di Chio, 1990). Por lo tanto, el analista debe privilegiar el resultado por encima del proceso, la imagen obtenida por encima de los pasos realizados para su elaboración.

En segundo lugar, en la representación cinematográfica se pueden tomar dos vías: por un lado, hacia la representación fiel y la reconstrucción del mundo, y por otro, hacia la construcción de un mundo en sí mismo, tomando distancia de su referente. En otras palabras, en el primer caso, los sucesos, cosas, experiencias están ahí, solo hay que registrarlos, para así “garantizar la recuperación de lo ausente, hasta el punto de hacerlo parecer presente”. En cuanto al segundo caso, si se quiere revivir u obtener la realidad se debe reconstruir, para así “subrayar la distancia que separa al sustituyente y a lo sustituido, creando una presencia que es más válida por sí misma que por aquello que debe reemplazar” (Casseti y Di Chio, 1990).

En síntesis, existe una doble ambigüedad de términos y procesos: la primera entre “procesos” y “resultado” y la segunda ambigüedad entre la “reproducción” y la “producción” (Cassetti y Di Chio, 1990).

- **Los niveles de la representación**

Cuando se percibe una imagen cinematográfica, según Cassetti y Di Chio (1990), ésta nos revela tres niveles de funcionamiento, los cuales, aunque funcionan simultáneamente se pueden distinguir. Primeramente, está el nivel de los “contenidos” representados en la imagen; lo que vemos y sentimos por alguien o algo. En segundo lugar, está el nivel de la “modalidad” de representaciones de la imagen; lo que vemos y sentimos aparece en una forma característica. Por último, está el nivel de los “nexos” que unen a las imágenes; lo que vemos y sentimos sigue a lo que hemos visto antes, y su vez prepara lo que veremos y sentiremos a continuación.

Según Cassetti y Di Chio (1990), estos tres niveles se pueden remitir a las fases del trabajo cinematográfico preproducción, producción y post-producción. Aunque el interés no es reconstruir el proceso de realización del film sino analizarlo, estas fases de la elaboración productiva de las imágenes permiten identificar los aspectos según los cuales se puede comprender el resultado final.

- **El espacio cinematográfico**

El mundo del cine cuenta con una dimensión espacio-temporal, este componente unifica los tres niveles de la representación, puesto que la “permanencia” de un espacio-tiempo constituye el elemento conectivo entre ellos. Aun así, la progresiva “elaboración” de este mismo espacio-tiempo resalta el cambio de un nivel a otro (Cassetti y Di Chio, 1990).

Según Cassetti y Di Chio (1990), existen varias vías para afrontar el espacio y los problemas que se relacionan con la representación, pero son dos ejes principales en torno a los cuales se organiza el espacio fílmico:

Los bordes de la imagen campo y fuera de campo.

En este primer eje es donde se define la oposición in/off, pues analiza el hecho de estar presente en el interior del encuadre, en contraste con el hecho de estar fuera de él. Esto se debe a que la imagen cinematográfica solo puede incluir un fragmento limitado de espacio y, en

consecuencia, debe excluir todo lo que rodea los bordes del encuadre. Aun así, este fragmento excluido se manifiesta con naturalezas distintas y desempeñando papeles diferentes. Según Cassetti y Di Chio (1990), esto implica que la “dimensión off” puede investigarse según dos vertientes muy distintas: la de su “colocación” y la de su “determinabilidad”.

- La colocación: la cámara encuadrando un fragmento de espacio, pero a su vez esconde otros seis, los cuales se relacionan con la primera en términos de proximidad y de contigüidad: cuatro corresponden a lo que está más allá de los bordes del encuadre, a la derecha, a la izquierda, por encima y por debajo de la imagen; uno relativo a lo que se encuentra detrás de la escenografía; y un último que corresponde a lo que se sitúa a espaldas de la cámara. En otras palabras, en un campo (in) están obligatoriamente relacionados seis segmentos del fuera de campo (off) cada uno de ellos con una posición determinada (Cassetti y Di Chio, 1990).
- La determinabilidad: existen tres condiciones del espacio off: el espacio no percibido: el espacio que está fuera de los bordes del cuadro; el espacio imaginable: el espacio que es recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación y, el espacio definido, el espacio que ya se ha mostrado antes o está a punto de ser mostrado. En otras palabras, el espacio off cuenta con conexiones entre los niveles de la representación, enlazando la selección de lo visible (puesta en cuadro), con el juego de devoluciones y reenvíos, expectativas y recuperaciones (puesta en serie) (Cassetti y Di Chio, 1990).

En síntesis, lo que está fuera del campo visual tiene una existencia bastante específica, en las palabras de los autores: “empuja” en los márgenes del cuadro, hasta el punto de casi resquebrajarlo.

El espacio y el movimiento.

En este segundo eje es donde se define la oposición estático/dinámico, pues analiza “el hecho de estar inmóvil o inmutable, frente al hecho de estar en movimiento o en evolución”. Es por esta razón, que existe una relación entre el espacio y el movimiento, puesto que para la organización del primero es imprescindible el segundo. (Cassetti y Di Chio, 1990).

Ahora bien, para determinar la articulación del espacio filmico a lo largo del eje estatismo/dinamismo, hay que enfocarse en cuatro categorías diferentes:

- El espacio estático fijo: la cámara y el movimiento de las figuras es estático, en otras palabras, encuadres estáticos de ambientes inmóviles. Suelen ser contemplativos y tienen una duración considerable.
- El espacio estático móvil: la cámara estática pero el movimiento de las figuras sucede dentro de los bordes fijos de la imagen. Suelen tener la duración de la acción realizada.
- El espacio dinámico descriptivo: la cámara se mueve con el movimiento de la figura, para representar mejor el mismo. Suele utilizarse para realizar panorámicas horizontales y verticales con el objetivo de seguir la acción de la figura.
- El espacio dinámico expresivo: la cámara se mueve en relación lógica y creativa con el movimiento de la figura. Aquí es la cámara la que decide lo que se debe ver y no el desplazamiento del personaje.

En síntesis, los dos ejes mediante los cuales se analizará el espacio filmico del documental son: el eje in/off (analiza el hecho de estar en el interior de los bordes del cuadro, en contraste al hecho de estar fuera de él) y el eje estático/dinámico, (analiza el hecho de estar inmóvil o inmutable, frente al hecho de estar en movimiento o en evolución).

- **El tiempo cinematográfico**

Según Cassetti y Di Chio (1990), cuando a tiempo se refiere se presentan dos realidades distintas: por un lado, hay un “tiempo-colocación”, que se desarrolla en la determinación puntual de los datos de un acontecimiento; por otro, un “tiempo-devenir”, que se expone especialmente como flujo constante, independiente de los instantes que lo constituyen. Ahora bien, para el propósito del análisis cinematográfico, resulta más relevante el “tiempo-devenir”, puesto que, al tomar los acontecimientos en su conjunto, expone dos ejes de organización: el orden y la duración.

El orden

Este primer eje de organización determina la estructura de disposición de los acontecimientos en “el flujo temporal, sus relaciones de sucesión”. Gracias a estas relaciones, se pueden distinguir cuatro formas de la temporalidad: el tiempo circular, el tiempo cíclico, el tiempo lineal y el tiempo anacrónico.

- Tiempo circular: se establece por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal manera que el punto de llegada de la serie sea siempre el mismo del origen.
- Tiempo cíclico: se establece por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal manera que el punto de llegada de la serie sea similar al de origen, pero no idéntico.
- Tiempo lineal: se establece por una sucesión de acontecimientos ordenada de tal manera que el punto de llegada de la serie sea siempre distinto al de partida. Asimismo, dentro de esta forma se pueden diferenciar otras figuraciones temporales: vectorial (cuando el tiempo lineal sigue un orden continuo u homogéneo) o no vectorial (cuando el tiempo lineal sigue un orden heterogéneo, sin una continuidad determinada).
- Tiempo anacrónico: es cuando el tiempo lineal no sigue un orden. Por ende, la representación se organiza en una secuencia completamente incongruente, sin ninguna relación “cronológica” definida.

● **La duración**

Este segundo eje de organización determina la extensión del tiempo representado. Asimismo, se establecen una distinción entre la “duración real” (la extensión efectiva del tiempo), y la “duración aparente” (la sensación perceptiva de esa extensión), puesto que la sensación usualmente difiere de la extensión real, por ejemplo, algunos encuadres pueden tener una duración más larga o más corta en relación con la realidad, lo cual depende del contenido presentado y de las modalidades de representación implementadas.

Ahora bien, para el propósito del análisis cinematográfico, resulta más relevante la “duración aparente”, puesto que es la que dicta las condiciones y permite analizar “la forma que asume la temporalidad cinematográfica en relación a la norma de la duración” (Cassetti y Di Chio, 1990). En principio, se debe distinguir una “duración normal” de una “duración anormal”.

- Duración normal: es cuando la extensión temporal de la representación de un acontecimiento concuerda aproximadamente con la duración real de ese mismo acontecimiento. Por consiguiente, existen dos formas de representación temporal utilizadas por el cine:

El plano-secuencia: se considera una forma de representación temporal, pues la “continuidad espacial garantiza la coincidencia de la temporalidad representada con la real”, la cual se puede denominar como una duración “natural absoluta”.

La escena: es un conjunto de encuadres que se registran y se montan con el objetivo de tener una falsa relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado, lo cual crea un efecto de continuidad temporal.

- Duración anormal: es cuando la duración de la representación del acontecimiento no concuerda con la del propio acontecimiento. Por consiguiente, se deben distinguir dos modalidades generales de intervención: por un lado, la contracción: aquí existe el resumen y la elipsis; y por otro lado, la dilatación: aquí existe la extensión y la pausa.

Resumen: esta categoría analítica se puede dividir en dos: primeramente, el resumen ordinario, que encarga de los procedimientos normales de montaje; y por otro lado, el resumen marcado, que se encarga de los procedimientos que alteran la continuidad cronológica, considerado como el “verdadero resumen”, puesto que realiza una “condensación” de los acontecimientos.

Elipsis: esta actúa por medio de un corte limpio cuando, sin ninguna continuidad, el relato pasa de una determinada situación “espacio-temporal” a otra.

Extensión: se presenta cuando el tiempo de la representación tiene mayor duración con respecto al tiempo real del acontecimiento representado. Existen varias soluciones extensivas: en primer lugar, se encuentra el “slow-motion”, un efecto que utiliza para disminuir la velocidad de las acciones; en segundo lugar, la interpolación de insertos distintos, es cuando se alternan distintos insertos (imágenes o textos) con la acción principal para expandir a la misma. Por otro lado, está la extensión excesiva de algunos elementos descriptivos, como por ejemplo, concentrarse en los elementos que componen la acción.

Pausa: esta sólo se manifiesta cada vez que se detiene el flujo temporal, en otras palabras, es el “fotograma fijo”, en el cual la acción está detenida de una forma “explícita y artificiosa, mientras continúa el tiempo de la proyección” (Cassetti y Di Chio, 1990).

En síntesis, durante este apartado se distinguió un “tiempo-colocación” de un “tiempo-devenir”, se decidió describir en profundidad este último, con el objetivo de entender el tiempo “como desplazamiento y flujo antes que como simple contenedor”. Asimismo, se especificó como en ese flujo de tiempo, los acontecimientos representados se estructuran según un orden (circular, cíclico, lineal, anacrónico), se exponen a través de una duración (normal o anormal).

El tiempo cinematográfico	
Tiempo como colocación “Se desarrolla en...” -Época. -Año. -Periodo.	Tiempo como devenir “Se desarrolla por...” -Orden. -Duración. -Frecuencia.
Tiempo como devenir	
Ejes de organización	Categorías analíticas
Orden	-Circular. -Cíclico. -Lineal. -Acrónico.
Duración - Normal - Anormal	-Natural absoluta. -Natural relativa. -Resumen. -Elipsis. -Extensión. -Pausa.

(Cassetti y Di Chio, 1990).

METODOLOGÍA

Como parte de la metodología del presente trabajo de grado se abordará una serie de elementos que permiten proceder con la investigación y dar respuesta a los objetivos específicos planteados al comienzo del documental *La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía*” de Patricio Guzmán (1975). A continuación se hará un recorrido por la descripción del tipo de estudio escogido, el diseño que permitirá dicho estudio y el corpus que se analizará.

9.1. Tipo de estudio

Este trabajo es de orden cualitativo-descriptivo, debido a que pretende describir y analizar un fenómeno específico de la subjetividad humana en un contexto determinado (León & Montero, 2003), por medio de la recolección de datos descriptivos. El fenómeno a analizar son los registros audiovisuales que se configuran como signos y representan a los movimientos sociales en el cine documental.

Se estima que a través del enfoque cualitativo se puede orientar de manera asertiva este estudio “como una investigación de los procesos de producción y reproducción de lo social a través del lenguaje y de la acción simbólica” (Alonso, 1998). De esta forma, se ha considerado emplear una metodología de análisis fílmico, método que buscará analizar los signos que representan a los movimientos sociales obreros y de oposición registrados en el documental *La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía*” de Patricio Guzmán (1975).

9.2. Proceso

En principio se eligió como tema: la representación de los movimientos sociales en el cine documental, debido a la importancia de estos en los procesos de cambio, en especial, las diversas experiencias revolucionarias durante el transcurso del siglo XX. Por consiguiente, se escogió y visualizó el documental “*La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía*” (1975) del realizador chileno Patricio Guzmán, debido al aporte e impacto social que el mismo conlleva; la manera en que se explora y representa la realidad del conflicto chileno antes, durante y después del golpe de Estado de 1973.

Después se realizó una selección de cuatro (4) escenas agrupadas en dos categorías de análisis: espacios y personajes, las cuales giran en torno a las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, antes y después respectivamente. En cada escena se destacaron los signos que representan a los movimientos sociales obreros y de oposición, durante su participación en las principales movilizaciones sociales que se presentan en este producto audiovisual.

En la siguiente fase, se realizó una descripción detallada, desde el ámbito denotativo, de cada una de las escenas; esta fase es muy importante para los intereses de la reflexión ya que a través de esta se obtiene un acercamiento inicial con el objeto. Después, se identifican y connotan los signos encontrados en cada una de las secuencias, con el objetivo de obtener el mayor número posible de ellos.

La idea de la realización de este estudio surge a partir de la metodología propuesta por Francisco Casetti y Federico di Chio en su libro “Cómo analizar un film”, publicado en 1990, donde proporcionan un método base para el análisis de los films y, en especial, de los textos audiovisuales. De este modo, podrá apreciarse ya en el análisis, el énfasis sobre los componentes cinematográficos: los signos y los códigos visuales; y los tres modos de la representación cinematográfica: imagen, tiempo y espacio, siguiendo el proceder conceptual de estos autores.

9.3. Corpus

Debido a la importancia que representa para el cine documental latinoamericano, se escogió “La Batalla de Chile” del realizador chileno Patricio Guzmán como el corpus a analizar. Este documental está compuesto por tres películas: “La insurrección de la burguesía”, “El golpe de Estado” y “El poder popular”, en las cuales se muestra un testimonio realista de los eventos ocurridos en Chile, entre 1972 y septiembre de 1973, durante el gobierno socialista de Salvador Allende hasta su conclusión con el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que sobrevino una dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet.

ANÁLISIS

En el presente capítulo se pretende utilizar los insumos teóricos y conceptuales expuestos anteriormente para centrarnos en el análisis de nuestro corpus, el documental de Patricio Guzmán “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” (1975). Este apartado se dividirá en dos principales categorías de análisis: espacios y personajes, en donde se agruparán las cuatro secuencias del documental seleccionadas.

En principio, se realizará una descripción detallada de cada una de las secuencias, para posteriormente identificar aquellos signos que contribuyen a la representación de los movimientos sociales obreros y de oposición en el documental.

De esta manera, dichos signos se relacionarán con los tres modos de la representación cinematográfica: imagen, tiempo y espacio propuestos en el capítulo 8. Asimismo, se tendrá en cuenta las motivaciones de Patricio Guzmán explicadas en el capítulo 5.2. y los Antecedentes divididos en dos temáticas: análisis filmicos y movimientos sociales y cine documental latinoamericano.

Para concluir, se reagruparán los elementos con la intención de comprender la representación que el documental realiza de las dos posturas políticas (izquierda y derecha) que dividían la sociedad chilena durante el gobierno de Salvador Allende. Para ello se tendrá como referencia el capítulo 5.1, donde se realiza una contextualización de Chile entre 1970 y 1973 durante la coyuntura económica, cultural, social y política que representó este gobierno. Asimismo, los conceptos de movimiento social y cine documental expuestos en los capítulos 6 y 7, respectivamente. Esto el fin de componer una triada entre Antecedentes, Marco contextual y Marco teórico.

10. Espacios

Dentro esta categoría de análisis nos enfocaremos en las representaciones que el documental realiza sobre los espacios transitados por los movimientos sociales obreros y de oposición. Por consiguiente, se eligieron dos secuencias, un por cada movimiento, que nos permite identificar aquellos elementos que caracterizan y componen cada uno de estos espacios.

A estas dos secuencias las hemos denominado Parque y Apartamento, tienen una duración de 01:43 y 01:53 minutos, respectivamente. Las dos se desarrollan bajo un contexto en común: las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, donde la oposición esperaba ganar más de dos tercios del parlamento para acusar constitucionalmente al Presidente Allende y destituirlo (Corvalán, 2003). Bajo este pretexto, Patricio Guzmán decide entrevistar a los simpatizantes de las dos posturas políticas en los espacios que concurren, para saber su opinión sobre las elecciones.

10.1. La clase obrera



(Fotogramas de la secuencia)

Denotación de la secuencia

Esta secuencia a blanco y negro está dividida en cinco (5) escenas que transcurren en un parque durante el día. La primera escena nos presenta una conglomeración de personas durante el día; en la mitad, hay un vendedor de refrescos con su carro, Guzmán se le acerca con un

micrófono, habla con él mientras sigue sirviendo refresco. En la segunda escena, alrededor del Guzmán hay un grupo de personas: dos mujeres jóvenes de cabello corto, y siempre sonrientes le hablan al micrófono, luego la cámara encuadra a un hombre de cabello corto, bléiser negro y camisa blanca, quien le habla al micrófono, inmediatamente, en contrapicado, la cámara encuadra a un nombre que está arriba de un faro, además se alcanza a percibir una bandera de Chile.

En la tercera escena vemos una conglomeración de personas sentadas y acostadas en el pasto. Primeramente, Guzmán y la cámara se centran en un hombre que está comiendo emparedados junto a una mujer, los dos están acostados en el pasto; el hombre tiene cabello corto, bigote y camiseta blanca; y la mujer tiene cabello corto, una blusa estampada y una gorra, que en su visera tiene la imagen de un hombre con gafas y la palabra “Popular” escrita al lado. Mientras el hombre le habla al micrófono, la cámara encuadra a otras cuatro personas que están sentadas: una mujer con gafas de sol, un hombre que expulsa de su boca humo, otro hombre que mira directamente a la cámara y por último un hombre que está comiendo un helado.

En la cuarta escena, la cámara cierra el plano y encuadra a una mujer que está comiendo helado: ella es de contextura gruesa, tiene cabello corto, un reloj de muñeca, un vestido y aretes; una mano se le acerca con un micrófono, mientras habla sonríe constantemente. Asimismo, en el fondo del plano se puede observar un folleto con un signo en forma de “X” con la letra “U” a un lado, y la “P” al otro. En la quinta escena, vemos de nuevo una conglomeración de personas de pie en una zona abierta, en su mayoría niños y jóvenes, quienes rodean a un grupo de personas organizados en filas que están tocando redoblantes y flautas, al frente hay una persona liderando con un bastón: estas personas están uniformados, con boinas y camisas manga larga negras, pantalones blancos y un brazalete de rayas en su manga derecha.

Identificación y connotación de los signos

Propaganda electoral: durante la campaña de Allende sus publicistas y asesores crearon una serie de códigos con un estilo propio, que gracias a una acertada combinación de tipografía e imagen eran fácilmente identificables y capaces de sintetizar y difundir el mensaje de contenido político, además de facilitar su sencilla lectura (Sánchez, 2013).

En esta secuencia hay dos códigos de la plasticidad de la imagen que asumen una importancia específica en la imagen. En primera instancia, se puede observar una mujer con una gorra, que en su visera tiene la imagen de un hombre con gafas y la palabra “Popular” escrita al lado. Este hombre es el Presidente Salvador Allende líder e imagen de la coalición de izquierda Unidad Popular, quien sería el primer candidato socialista en ser elegido democráticamente en la historia. Debido a que su gobierno se distinguía por apoyar incondicionalmente a la organización de los trabajadores y su independencia, teniendo como objetivo el progreso social y el desarrollo cultural, los trabajadores y las masas populares sintieron que el gobierno de Allende era su gobierno, de esta manera despertó el aprecio y la confianza de millones de chilenas y chilenos.

En segunda instancia se puede observar un folleto con un signo compuesto por un fondo blanco, una X con la letra U a un lado, y la P al otro. Primero que nada, este es el emblema utilizado en los votos de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 por la Unidad Popular (UP), de ahí las letras U y P a cada lado de la X. Es similar al utilizado durante la elección presidencial de 1970, en donde la “X” tenía una línea justo debajo de la mitad, lo que creaba un símbolo con un mensaje sencillo y claro "Vote por Allende" (V-x-A), el emblema de Unidad Popular.

La Unidad Popular (UP) era la coalición de partidos políticos de izquierda de Chile, conformada por el Partido Socialista, el Partido Comunista, el Partido Radical, el Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), la Izquierda Cristiana y la Acción Popular Independiente. Gracias a la coalición Salvador Allende alcanzó la Presidencia de la República tras las elecciones del 4 de septiembre de 1970, obteniendo el 36,36% de la votación, contra un 34,39% de su principal oponente: Jorge Alessandri Rodríguez (Corvalán, 2003).

Para 1973, el gobierno de Salvador Allende había gestado cambios en la economía, tomado nuevos rumbos en la política internacional y las clases obreras habían alcanzado posiciones de poder en las empresas del área social y en la administración del Estado, todo esto bajo un contexto de lucha de clases (izquierda y derecha), debido a la gran inconformidad de la oposición por estas gestiones. Es por esto que las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 representaban una gran oportunidad para la oposición de alcanzar los dos tercios del parlamento, el número de diputados y senadores que necesitaban constitucionalmente para destituir al

Presidente Allende. Por ende, estas elecciones eran de gran importancia para las dos posturas políticas; la izquierda para mantener a su Presidente y la derecha para cambiarlo (Corvalán, 2003).

Mujer: en esta secuencia se puede observar que la cámara cierra el plano y encuadra a una mujer que está comiendo helado y sonríe constantemente: ella es de contextura gruesa, tiene cabello corto sin arreglar, un reloj de muñeca, un vestido y aretes. Estos códigos iconográficos nos permiten inferir que es una mujer de clase trabajadora, pues su contextura representa fortaleza y su forma de vestir es más bien sencilla, sin muchos lujos. A su vez, cuando habla con Guzmán siempre conserva la misma posición: sentada; además, se percibe su conocimiento y determinación al responder, pero sin perder su carisma, pues siempre está sonriente.

Durante las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, la mujer trabajadora chilena fue fundamental para la Unidad Popular, pues se podría decir que gracias a ellas se evitó que la oposición tuviera la mayoría de votos, debido a que su voto fue decisivo, debido a que desde las elecciones presidenciales de 1970, las votaciones de mujeres crecieron en un 25% del total de los votos de izquierda, de cada cien personas que sufragaron por la izquierda, 39 fueron mujeres. Esto se debía a que las mujeres trabajadoras eran conscientes que el gobierno de Allende tenía una preocupación primordial por el bienestar de ellas y los niños (Corvalán, 2003).

Juventud: en esta secuencia se puede observar una conglomeración de personas de pie, en su mayoría niños y jóvenes, quienes rodean a una banda de marcha organizada en filas y que están tocando redoblantes y flautas. Estos jóvenes están uniformados con boinas y camisas manga larga negras, pantalones blancos y un brazalete de rayas en su manga derecha.

Durante el gobierno de Allende hubo una masiva participación de los jóvenes chilenos, quienes integraron juventudes de los partidos políticos, como las comunistas o socialistas, con el objetivo de contribuir al desarrollo cultural y organización de la juventud chilena. Estos jóvenes militantes ayudaban al fortalecimiento de los sindicatos a través de su participación en la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT), asimismo en el ámbito estudiantil con su presencia en la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH); además de su intervención en varias expresiones del crecimiento cultural juvenil en la Unidad Popular como el crecimiento y consolidación del sello DICAP, que editó millares de discos, divulgando la música chilena y

latinoamericana, del cual hacían parte Víctor Jara y Quilapayún, íconos de la nueva canción chilena. Por esta razón, entre 1970 y 1973 el crecimiento e influencia de estas juventudes fue proporcional al del movimiento popular que respaldaba la gestión de Salvador Allende. En el VII Congreso Nacional de las Juventudes Comunistas que se organizó en 1972, se estimó que hubo más de 100.000 militantes que hacían parte de una organización juvenil (Corvalán, 2003).

Sonrisa: aunque este es un signo pequeño se puede observar en la mayoría de personas que son registradas en esta secuencia. Esta serie de imágenes se convierten en códigos sintácticos que se asocia entre sí por identidad. Desde el lenguaje corporal se puede interpretar que esta expresión facial refleja el sentimiento de satisfacción y seguridad, en este caso frente a la gestión del gobierno de Allende y la victoria de la Unidad Popular en las elecciones parlamentarias, cuando Patricio Guzmán se acerca a entrevistados, pues no es algo de lo que les incomode hablar, así estén descansando en el parque mientras se comen un helado.

Movimiento de cámara: durante esta secuencia la cámara se mueve en relación lógica y creativa con el movimiento de las personas que registra (espacio dinámico expresivo), esto se puede ver en varios momentos de la secuencia, por ejemplo, cuando decide hacer un encuadre contrapicado para captar a la persona que está subida sobre el poste de luz; cuando muestra a las seis personas que están sobre el pasto, a quienes capta con planos cerrados, donde se destacan elementos como los emparedados, la gorra de la señora y el helado de último hombre; y por último la señora que está sonriendo, la cámara hace zoom para cerrar el plano, resalta su rostro y el helado que tiene en su mano. Se puede inferir que la intención que tiene la cámara, con mostrar estos elementos, es describir a través de imágenes un día de verano en el parque de la clase media de la ciudad.

Codificación de los signos

De los signos previamente mencionados la mujer, la juventud, sonrisa y la propaganda electoral, se codifican bajo el mensaje de unidad popular. Si bien cada una de las personas que se observan en la secuencia son de distinto sexo, edad, raza y apariencia, su interés, simpatía y preocupación por el gobierno de Salvador Allende es un factor que los une, a tal punto que los congrega en un mismo espacio: un parque durante un día de verano mientras comen helados y emparedados, beben refrescos y escucha música. A su vez, este mensaje de unidad popular,

cuando es percibido por una persona que no hace parte de ella, ejerce un poder sobre ella pues refleja una mayoría y fortaleza, en este caso de una postura política, pues ya no hay una individualización por su apariencia física sino una agrupación e igualdad de ideología.

Por otro lado, el movimiento de la cámara es un signo que enriquece más este mensaje de unidad, debido a que mantiene una relación dinámica expresiva con el espacio que registra. Esto se pudo observar en la manera como la cámara decide que quiere ver, a través de encuadres frontales y contrapicados; campos medios y largos; y medios, primeros, primerísimos y planos, los cuales son encuadrados mediante zooms con el objetivo de darle importancia a las personas u objetos registrados. Por ejemplo en la escena dos cuando Guzmán está rodeado de varias personas y todos quieren dar su opinión frente a las elecciones pero la cámara decide hacer un encuadre contrapicado de la persona que ondea la bandera de Chile; asimismo en la escena siguiente cuando el hombre de bigote le habla al micrófono, la cámara primero lo encuadra a él y al instante encuadra a otras cuatro personas que están sentadas a su alrededor; y también en la quinta escena cuando la cámara inicia en un plano medio frontal de unos niños y jóvenes para luego ir ampliando el plano mientras se aleja para mostrar la conglomeración de jóvenes reunidos para ver la interpretación de la banda de marcha. Esta secuencia tiene una estructura temporal lineal vectorial, montada con el objetivo de crear un efecto de continuidad temporal entre cada uno de los planos. Todos estos elementos se establecen como códigos estilísticos de Patricio Guzmán en este documental, principalmente la cámara al hombro (dinámica), el montaje y su interacción entrevistando a personas.

Por consiguiente, se puede observar como Patricio Guzmán construye una noción de lo popular, que se configura como un estilo de vida y que ubica en el centro de las preocupaciones de las clases populares: los conflictos socioculturales, políticos y económicos del país (Silva y Raurich, 2010). Esto se encuentra reflejado en la propaganda electoral que llevan consigo y sus opiniones con respecto a las elecciones parlamentarias próximas, lo cual se establece como un acto de subversión y resistencia contra la oposición que pretende destituir al Presidente Salvador Allende.

En síntesis, el mensaje principal de la secuencia es la unidad popular que representan los simpatizantes del gobierno de Salvador Allende (movimiento social obrero). Este mensaje está

articulado por los signos de la mujer, la juventud, sonrisa y la propaganda electoral, los cuales, como se explicó anteriormente, son elementos que agrupan a simpatizantes de esta postura política y los diferencia del resto. Asimismo, este mensaje de unidad es reforzado por el movimiento de cámara, puesto que los encuadres siempre están compuestos por más de una persona y crea la sensación de conglomeración, como lo expresamos repetidamente durante la descripción de la secuencia. Por ende, convierte al espacio del parque en un lugar de comunión de la clase trabajadora, donde no solo buscan descansar y dispersarse, sino también difundir sus intereses políticos.

10.2. La oposición



(Fotogramas de la secuencia)

Denotación de la secuencia

Esta secuencia a blanco y negro, al inicio, presenta panorámicas de una serie de edificios altos con un encuadre frontal durante el día. Luego, nos muestra la sala de estar de un apartamento: se puede observar una repisa de tres divisiones; con libros de bastante grosor y dos porcelanas; además, se ven dos platos de porcelana colgados en la pared. Asimismo, hay un gran

mueble de madera; guardadas y sobre él se pueden ver: porcelanas de teteras y vasijas; colgada en la mitad una lámpara en forma de candelabro con tres velas; abajo un equipo de sonido; y una variedad de botellas de alcohol en la parte baja de la estantería; también hay una barra de madera paralela al enchape, sobre ella hay; una maceta, un cenicero de cristal y unos binoculares. Por otro lado, se puede ver un sillón negro con un espaldar alto; enfrente tiene un escritorio, sobre él se puede distinguir una lámpara y un recipiente para guardar cigarrillos, lleno. Entre otros elementos que se pueden identificar en la sala de estar hay: varias plantas, dos banquillos, un sillón de dos puestos y a cada lado del mismo, dos lámparas.

Por otro lado, cuando la cámara se acerca a la ventana del apartamento podemos ver que se encuentran en un edificio alto. Asimismo, se puede identificar a la izquierda del encuadre: el canal de un río; en el centro: una avenida amplia, dos monumentos; uno en la mitad de una rotonda y el otro al lado de la avenida; y en la derecha se ve una serie de edificios pequeños.

Por otro lado, nos presenta a tres personas: dos hombres y una mujer. Uno de los hombres es Patricio Guzmán que apenas se puede observar, éste tiene: el cabello largo, camisa manga corta de rayas y un micrófono en su mano, el cual acerca a las otras dos personas. Por otro lado, el otro hombre tiene el cabello largo y viste una camisa manga corta con estampado, las facciones de su rostro lo hacen ver joven, asimismo, durante el fragmento es enfocado por la cámara en dos momentos: primero, cuando Guzmán le acerca el micrófono, el “joven” niega con su cabeza y se retira de la sala; segundo, regresa a la sala con los brazos cruzados y saca un cigarrillo del recipiente que está sobre el escritorio.

En cuanto a la mujer, tiene el cabello corto y arreglado, luce pantalones y blusa blanca con bordados, un collar de perlas y aretes, las facciones de su rostro la hacen ver mayor, asimismo, durante el fragmento es enfocada por la cámara en tres momentos: primero, recibe al hombre del micrófono en la entrada del apartamento, lo deja entrar y se retira de la sala; segundo, regresa, se sienta en un banquillo y cuando el otro hombre le acerca el micrófono, siempre sonríe; tercero, se levanta del banquillo y se sienta en el sillón negro con la pierna derecha cruzada.

Identificación y connotación de los signos

Sala de estar: en esta secuencia a través de un plano secuencia, podemos observar en su mayor parte la sala de estar de este apartamento, donde se puede identificar varios elementos de lujo, como porcelanas, un gran mueble de madera, una barra, botellas de alcohol y varios asientos. Esto nos permite inferir que es la sala de estar de una familia acomodada con una vida social activa, que tienen la capacidad monetaria para tener decorado su hogar con lujos y por ende que son simpatizantes de la oposición, puesto que ésta en su mayoría hacía parte de la clase media y alta de Chile.

Mujer: en esta secuencia se puede observar una mujer de contextura delgada, tiene el cabello corto y arreglado, luce pantalones y blusa blanca con bordados, un collar de perlas y aretes, las facciones de su rostro la hacen ver mayor. Estos códigos iconográficos nos permiten inferir que es una mujer de clase alta, pues su contextura representa delicadeza además de su forma de vestir elegante, pulcra y muchos lujos, asimismo por su piel brillante se puede deducir que se bronceó durante sus vacaciones de verano. A su vez, durante la entrevista que le realiza Guzmán constantemente está moviendo sus hombros y rostro, como si estuviera buscando su mejor perfil para la cámara. Asimismo, cuando el joven regresa a la sala de estar ella se levanta del banquillo y se sienta en el sillón negro cerca de él, en búsqueda de un apoyo, se podría interpretar que ella está incómoda con la entrevista y desea que se acabe, de hecho Guzmán lo percibe y decide finalizar.

Brazos cruzados: en esta secuencia se puede observar que el joven, en el segundo momento que la cámara lo registra, tiene los brazos cruzados. Desde la kinésica podemos realizar varias interpretaciones sobre este movimiento corporal. Por un lado, se podría inferir que es un modo de sentirse seguro, de poner una barrera, debido a que no le gusta lo que está ocurriendo y que siente que necesita protección. Asimismo, este movimiento corporal podría significar que está ejerciendo algún tipo de autocontrol, pues quiere decir o hacer algo que no está haciendo y por ello siente la necesidad de reprimirse físicamente. Por otro lado, debido al contexto se puede inferir que el joven está incómodo con la presencia de Patricio Guzmán, probablemente está desinteresado o en desacuerdo con la entrevista.

Panorámica: esta secuencia está construida por un plano secuencia. En un primer momento, vemos cómo la cámara se interesa en los habitantes del apartamento, pero después decide dejarlos a un lado, para centrarse en elementos más precisos que puedan describir el estilo de vida de estas personas, como por ejemplo la sala de estar. En un segundo momento, decide mostrar la panorámica que se puede ver desde la ventana principal del apartamento. Lo primero que podemos identificar es que nos encontramos en un piso alto de un edificio, que nos permite tener una amplia vista. Lo segundo es que podemos ver el canal de un río, una amplia autopista y dos monumentos, se trata de la Plaza Baquedano, el río es el Mapocho, el principal curso de agua de Santiago, la amplia carretera es la Avenida Providencia, el monumento en la mitad de la rotonda es la estatua del General Manuel Baquedano y el otro monumento es el obelisco a José Manuel Balmaceda.

Esta plaza tiene una relevancia social, puesto que es considerada por las personas como un punto que divide a Santiago entre ricos y pobres, debido a que hacia la Cordillera de los Andes (el este) se encuentran las comunas de estratos más altos, mientras que hacia el oeste están las comunas de menores ingresos. Asimismo, éste siempre ha sido el punto de partida de las diversas manifestaciones sociales que se han realizan en Santiago, puesto que la plaza da el inicio a la Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins, la principal avenida por donde transcurren las marchas, puesto que conduce a Santiago Centro donde se encuentra el Palacio de la Moneda y la Plaza de Armas.

Binóculos: después de la anterior explicación este elemento adquiere mayor significación. Los binóculos se encuentran sobre la barra que está al lado de la ventana, lo que nos permite inferir que la mujer y el joven, desde la comodidad de su apartamento, ven las movilizaciones sociales que suceden en la plaza Baquedano a través de los binóculos, como si fuera una especie de espectáculo deportivo.

La movilización es una de las formas de intervención más relevante para la existencia de un movimiento social, puesto que debe estar en constante y activa búsqueda de apoyos, “permanecer en movimiento” (Raschke, 1994). Desde el principio al fin del gobierno de Allende la movilización social alcanzó un alto grado de presencia y de combatividad, puesto que para ellos propiciar en Chile la vía pacífica al socialismo debía estar centrada en la unidad y la movilización

de las masas populares. Por el contrario, la oposición utilizó la movilización social para hacer frente y expresar su rechazo a las políticas socialistas del gobierno de Allende, especialmente a través de disturbios propiciados por movimientos de extrema derecha como el Frente Nacionalista Patria y Libertad.

Por ende, se puede inferir que desde esa ventana los habitantes de este apartamento pudieron observar numerosas movilizaciones y conglomeración tanto de los movimientos obreros como de la oposición no solo por las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, sino también los acontecimientos previos y posteriores a éste.

Codificación de los signos

De los signos previamente mencionados, la mujer y los brazos cruzados se codifican bajo el mensaje de indiferencia. Si bien en un principio la mujer y joven son receptivos con la presencia de Guzmán en su casa, durante el desarrollo de la entrevista su lenguaje corporal delata su incomodidad, desconocimiento y desinterés en los temas que se tratan. Por ejemplo, cuando Guzmán le acerca el micrófono al joven, éste niega con su cabeza y se retira de la sala, como si el tema de las elecciones no fuera de su incumbencia; este mensaje se refuerza cuando regresa a la sala con los brazos cruzados, en este instante se infiere que el joven está incómodo con la presencia de Guzmán en su casa y ahí su interés por prender un cigarrillo.

En cuanto a la mujer, en un principio es muy receptiva con Guzmán y la cámara, pues ella los recibe y los deja entrar al apartamento. Cuando es su turno de ser entrevistada se puede percibir que sus respuestas son cortas y su mayor interés gira en torno a su apariencia, pues constantemente está moviendo sus hombros y rostro, buscando su mejor perfil. Esto permite inferir que posiblemente sus respuestas u opinión política estén sesgadas por lo que escucha durante su vida social. Después, en el momento en que la cámara se centra de nuevo en ellas después de hacer el paneo en la ventana y el joven regresa a la sala de estar, la mujer se cambia de lugar y se sienta en el sillón negro cerca de él en búsqueda de un apoyo, se podría interpretar que ella está intimidada e incómoda con la entrevista y desea que se acabe.

En cuanto a la panorámica y los binóculos se codifican bajo el mensaje de aislamiento. Durante la secuencia observamos dos panorámicas: al inicio una serie de edificios altos y

después un panorámica de la Plaza Baquedano desde la ventana del apartamento, esta dos imágenes se asocian por analogía y contraste pues representan un lugar muy lejos de las calles, que es donde suceden las movilizaciones y congregaciones de los movimientos sociales tanto obreros como de oposición. En otras palabras, vivir en este apartamento los ubica en un punto más alto que los demás, aislados de las movilizaciones sociales. En cuanto a los binóculos, refuerzan aún más este mensaje, pues a través de ellos ven las congregaciones que toman lugar en la Plaza Baquedano o las movilizaciones que se desplazan por Providencia o la Alameda, ampliando su distancia entre ellos y estas acciones colectivas, pues no quieren ser parte de ellas, aislándose en la comodidad de su sala de estar, ya sea por protección o desinterés en la causa de las mismas.

Por otro lado, la sala de estar se codifica bajo el mensaje de comodidad. A través de un plano secuencia, un código estilístico de Patricio Guzmán en el documental, la cámara mantiene una relación dinámica expresiva con la sala. Durante la secuencia se puede percibir que la principal intención de la cámara es registrar los elementos que componen este espacio, antes que los entrevistados, mediante un encuadre frontal, un campo medio y medios planos, los cuales son encuadrados mediante acercamientos de la cámara al hombro y panorámicas con el objetivo de darle importancia a los objetos registrados. De esta manera se destaca su decoración lujosa: elementos como porcelanas, un gran mueble de madera, una barra, botellas de alcohol y varios asientos, que hacen parte de la composición icónica figurativa de la imagen. Asimismo, esto eleva la exclusividad del apartamento, lo que nos permite interpretar que no nos encontramos en cualquier hogar y que las personas que habitan en él tienen una gran capacidad monetaria.

En síntesis, los dos mensajes principales de la secuencia son la indiferencia y aislamiento que representa estar en un apartamento alto y lujoso justo al frente de los lugares, la Plaza Baquedano, la Avenida Providencia y la Alameda, donde suceden el mayor número de movilizaciones y congregaciones de los movimientos sociales tanto obreros como de oposición. Este mensaje está articulado por los signos de la mujer, los brazos cruzados y la panorámica, los cuales, como se explicó anteriormente, son elementos que caracterizan su desinterés y alejamiento frente a la coyuntura que vive el país. Asimismo, este mensaje de aislamiento es reforzado por la sala de estar, puesto que los elementos de lujo que describen y componen este espacio, el cual se encuentra a una altura considerable del suelo, crean una sensación de

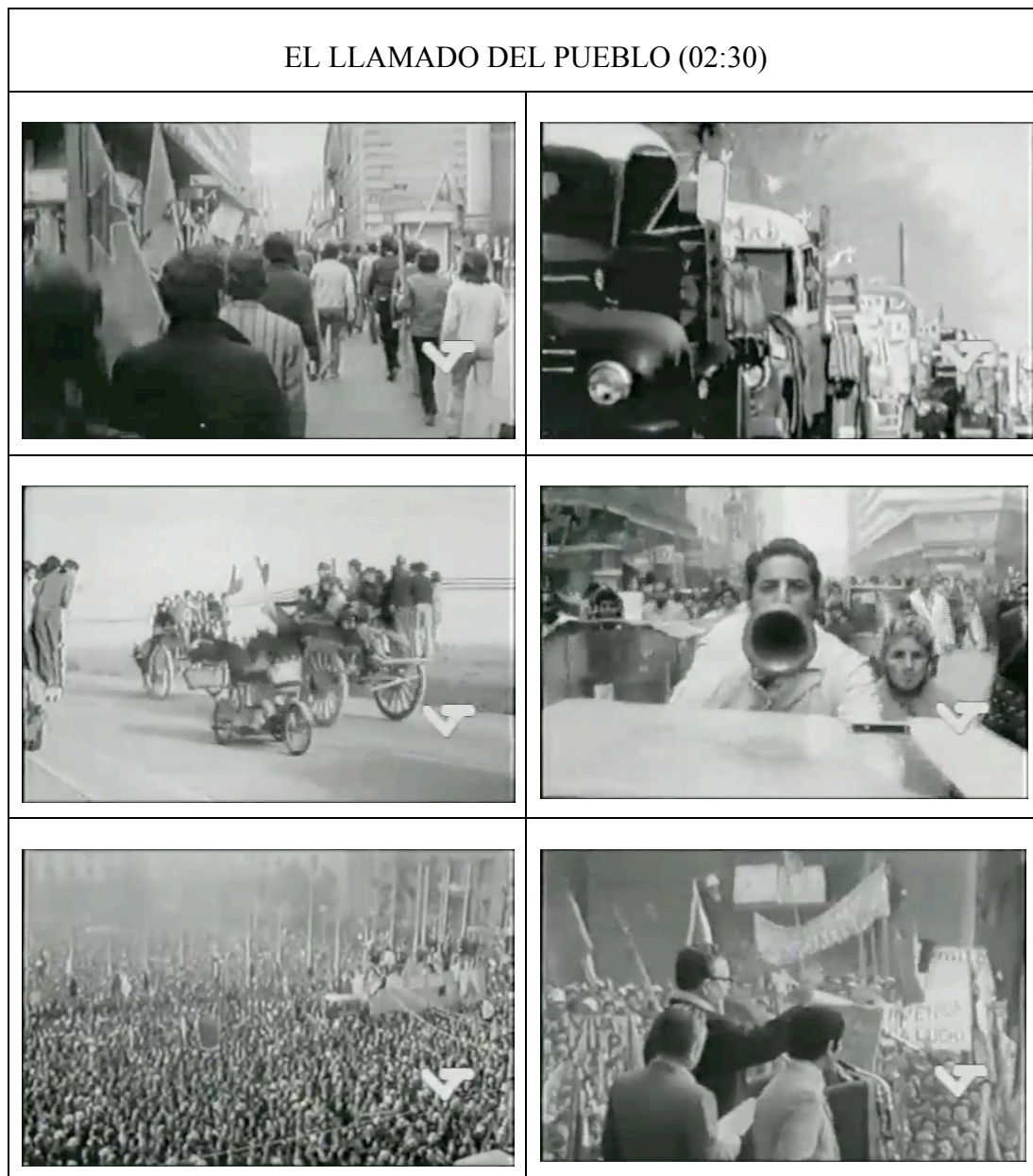
comodidad y superioridad frente a las demás personas que transcurren en las calles. Por ende, convierte al espacio del apartamento en un lugar de aislamiento de la coyuntura que vive el país, donde no solo la mujer y el joven se resguardan, sino también se aíslan de su alrededor.

11. Personajes

Dentro esta categoría de análisis, nos enfocaremos en las representaciones que el documental realiza sobre los personajes protagonistas de esta coyuntura política: los movimientos sociales obreros y de oposición. Por consiguiente, se eligieron dos secuencias, uno por cada movimiento, que nos permite identificar una amplia variedad de elementos que caracterizan a cada uno de estos personajes.

A estas dos secuencias las hemos denominado El llamado del pueblo y Clase media fascista, tienen una duración de 02:30 y 00:53 minutos, respectivamente. Las dos se desarrollan después de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973; aunque la oposición obtuvo 54,5% de la votación, frente al 43,4% de la Unidad Popular (superando por 7,1% lo conseguido por Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970), no consiguieron los dos tercios del parlamento necesarios para destituir al Presidente Allende. Aun así, estos resultados hicieron que en la oposición se considerará una nueva estrategia: el golpe militar. Bajo este pretexto, Patricio Guzmán decide registrar las acciones sociales que los movimientos sociales de las dos posturas políticas ejercen en las calles para contrarrestar los resultados de las elecciones.

11.1. Movimientos sociales obreros



(Fotogramas de la secuencia)

Denotación de la secuencia

Esta secuencia a blanco y negro está dividida en tres (3) escenas que transcurren durante el día. La primera escena nos presenta una conglomeración de personas marchando por las calles de una ciudad durante el día. No tienen una organización concreta, algunos marchan en filas y

otros en grupos, en su mayoría son hombres pero también hay mujeres. Se puede observar que hay una gran cantidad de hombres vestidos con traje (bléiser, pantalón y camisas), algunos llevan consigo: cascos de construcción; banderas: una en particular lleva una estrella de cinco puntas en su costado, su margen es más claro que el interior, el fondo de la bandera es oscuro; y brazaletes: uno en particular tiene escrito las letras “PS”.

La segunda escena, nos presenta un conjunto de vehículos de todo tipo: un tractor; transporta a una gran cantidad de personas en su mayoría con cascos de construcción; una fila de buses, cuatro volquetas: están llenas de personas; carretillas de tracción animal: transportan a un gran cantidad de personas en su parte trasera, se puede observar que cada una lleva una bandera de Chile; una bicicleta: es conducida por una niña y lleva en el soporte a un niño y carritos de comida: algunos llevados de la mano y otros pedaleados por personas, que están vestidos con batas blancos y tocan unas cornetas

Por otro lado, se puede percibir una conglomeración de personas que van a pie al lado de las volquetas, llevan consigo banderas y pancartas: una en particular tiene un signo en forma de “X”. El tercer momento nos presenta una conglomeración de personas en una plaza, están muy juntos, ondean banderas y todos saltan al unísono, se puede observar que algunos tienen puestos cascos de construcción blancos. Por otro lado, se identifica a un hombre de contextura gruesa, bléiser negro, camisa blanca y gafas de marco grande es llamado a un estrado, solo lleva consigo una hoja, desde ahí saluda a la multitud.

Identificación y connotación de los signos

Marcha: en la primera escena de la secuencia podemos observar cuatro planos, una composición icónica de figuración donde una conglomeración de mujeres y hombres, organizados en filas y grupos, marcha hacia una misma dirección, la izquierda de la pantalla. Esta movilización es un acto de acción social por parte de las masas que tiene unos fundamentos y objetivos concretos. Asimismo, puesto que en ella no se identifican personas armadas o cometiendo actos delictivos, en cambio sólo llevan consigo banderas y realizan cánticos, se puede inferir que es una manifestación pacífica y que todos se dirigen a un mismo lugar.

La postura política de estas personas se identifica gracias a dos códigos iconográficos: una bandera y un brazalete. Por un lado, la bandera que lleva una estrella de cinco puntas en su costado (su margen es más claro que el interior) sobre un fondo oscuro, hace alusión a la bandera roja; un emblema de partidos, movimientos, organizaciones o sindicatos socialistas y comunistas, normalmente asociado con la izquierda revolucionaria. Asimismo, el color rojo es un símbolo de la clase trabajadora; aunque se instauró como insignia de los movimientos obreros durante la Revolución francesa, donde se ondeaba para anunciar que el ejército iba a intervenir y finalizar una manifestación, durante la historia, las clases rebeldes han izado una bandera roja como símbolo de su insurrección. Por ejemplo, la bandera roja era el símbolo de los esclavos de Roma tras su rebelión contra el imperio, asimismo, durante la Guerra de los campesinos alemanes, estos movimientos llevaban consigo la bandera roja durante sus revueltas (Priestland, 2010).

Por otro lado, un brazalete que tiene escrito las letras “PS”; estas son las siglas del Partido Socialista de Chile, uno de los partidos políticos que hacía parte de la Unidad Popular. Asimismo, este partido fue el que más votos obtuvo durante las elecciones parlamentarias de 1973; representó el 18,70 % de los votos de la Unidad Popular para un total de 28 diputados, lo cual evitó que la oposición obtuviera los dos tercios del parlamento que necesitaban para destituir al Presidente Allende. Después que fracasara esta estrategia, la oposición incitó la huelga del cobre que paralizó la mina El Teniente, una de las más importantes de Chile, poniendo en una encrucijada al gobierno. Afortunadamente para ellos, este movimiento obrero no contó con el apoyo de las otras minas, pues los mineros del Teniente eran considerados la aristocracia obrera, pues seguían órdenes de sus jefes burgueses.

Tras 70 días de huelga, el 21 de junio de 1973 la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT), la más grande y única central sindical chilena, convocan a todos el proletario a salir a las calles para hacer una demostración de fuerza contra la oposición. Ese día más de medio millón de manifestantes se tomaron las principales arterias viales de Santiago: la calle Moneda, Morandé y Huérfanos; el Paseo Ahumada; y la Avenida Vicuña Mackenna, Independencia y la Alameda, con el fin de congregarse en la Plaza de la Constitución y escuchar un discurso del Presidente Salvador Allende.

La serie de vehículos: los vehículos que componen esta secuencia, aunque son de diferentes tipos y envergaduras; y tampoco tienen un patrón de dirección o punto de fuga en común, poseen una asociación por identidad gracias a dos elementos en común: en primer lugar, todos transportan una gran cantidad de personas en ellos, exceptuando la bicicleta y los carritos de comida; en segundo lugar, todos son utilizados para labores específicas de trabajo: el tractor y las carretillas de tracción animal es común encontrarlos en sectores agrícolas, pues son útiles para arar la tierra y transportar las cosechas, respectivamente; los buses se pueden encontrar tanto en sectores rurales como urbanos, pues su principal función es transportar personas; las volquetas frecuentan construcciones ya sean rurales o urbanas pues son útiles para transportar grandes cantidades de elementos de construcción o escombros; la bicicleta tiene una particularidad, cuenta con un soporte, esto nos permite inferir que es utilizada como transporte de carga y no tiene una función de ocio o deportiva; en cuanto a los carritos de comida, son utilizados para transportar, almacenar, cocinar y vender comida, estos en particular, por la olla que tiene en la mitad, son para la venta de maní y nueces, los cuales son muy comunes en las ciudades de Chile, incluso en la actualidad.

Por consiguiente, el hecho que estos vehículos se vayan a diferentes direcciones, provengan de lugares distintos, sean utilizados para labores de trabajo y transporten tantas personas, se podría inferir que la clase trabajadora de diferentes partes del país se está desplazando a un lugar común donde se congregará, a causa de una especie de llamado.

Corneta: para dar comienzo a la secuencia de planos donde aparecen los vendedores de maní y nueces tocando una corneta, se puede observar que la cámara realiza un encuadre frontal a uno de los vendedores mientras toca la corneta. Esta es una corneta natural, era utilizada en el ámbito militar para dar órdenes en el campo de batalla; llamar y organizar a las tropas, asimismo, dar comienzo o fin a un ataque. Por ende, se puede inferir que este vendedor está haciendo un llamado a sus colegas y todas las personas para que se desplacen junto a él por las calles, lo cual les otorga un nuevo significado: ya no sólo son trabajadores sino también “soldados” de un ejército que atienden a un llamado.

Cascos de construcción: son un implemento que suelen utilizar las personas que tienen trabajos pesados en lugares como construcciones y minerías para proteger sus cabezas. Aunque

no es un elemento que utiliza todos las personas, debido a su constante aparición en la conglomeración de personas que vemos en cada escena de esta secuencia, nos permite tener una noción y hacer una asociación del tipo de persona que están marchando por las calles, encima de los vehículos y congregados en la plaza: las clases trabajadoras u obreras. Por otro lado, su función de proteger la cabeza nos permite inferir que los cascos de construcción son las “armaduras” de los manifestantes, lo cual les otorga un nuevo significado: ya no solo son trabajadores sino también “soldados” de un “ejército” que atienden a un llamado de su líder.

Durante el gobierno de Salvador Allende los trabajadores tuvieron una mayor participación en el presente y futuro de Chile, estos asumieron posiciones de poder en el progreso social y desarrollo cultural. Debido a que, los trabajadores y las masas populares se dieron cuenta que este era su gobierno, que ellos tenían un papel principal en su país. Esto se veía ratificado en el programa de la Unidad Popular que decía: “Las transformaciones sociales que el país necesita solo podrán realizarse si el pueblo de Chile, toma en sus manos el poder y lo ejerce real y efectivamente” (Corvalán, 2003, p.59-60).

Entre los grandes cambios que reflejaban los intereses e intenciones de este gobierno, se encuentra la nacionalización del cobre, tal vez la transformación más importante realizada por el Gobierno Popular. El proyecto fue ratificado el 16 de julio de 1971 por amplia mayoría en la Cámara y en el Senado, de esta manera recuperando para el país su principal materia prima, pues Salvador Allende decía que el cobre era el suelo de Chile. La nacionalización de las principales minas contribuyó a financiar los gastos del Estado, mejorando las remuneraciones de los trabajadores del sector público, las jubilaciones, las pensiones y beneficios.

Por otro lado, a pesar de las dificultades y complicaciones impuestas por latifundistas y principalmente el partido político Democracia Cristiana, el gobierno de la Unidad Popular completó el proceso de la reforma agraria que se había iniciado en 1962 bajo el gobierno de Jorge Alessandri. Según Corvalán (2003, p.47-48), 33 mil 978 familias campesinas habían recibido tierras durante el gobierno de Allende, asimismo, entre el periodo de 1971-1972, ya con la mayoría de tierra cultivable en manos de los campesinos, se sembraron 1 millón 294 mil 740 hectáreas.

En síntesis, no había razón por la cual el pueblo no saliera a las calles al llamado de su líder, pues fue él, Salvador Allende, el que les regresó lo que les pertenecía por derecho y los integró como una pieza fundamental en el progreso del país, haciéndolos sentir orgullosos de lo que eran: la clase trabajadora y que mejor manera de demostrarlo que usar su casco de dotación de la mina, la construcción, la fábrica, etc.

Codificación de los signos

Los signos previamente mencionados: la marcha, la serie de vehículos, la corneta y los cascos de construcción se codifican bajo un mensaje: el ejército de Salvador Allende. Esta secuencia es una labor de montaje debidamente construida, a manera de embudo invertido, por Patricio Guzmán, a través de 3 escenas representa una de las movilizaciones más grandes que se realizaron durante el Gobierno de Salvador Allende, con el objetivo de mostrar su magnitud e importancia. En la primera escena se observan los manifestantes que se desplazan por las calles de Santiago, gracias a elementos como banderas, brazaletes y cascos de construcción permiten inferir que estas personas son de la clase trabajador u obrera, por ende simpatizantes de Allende. En la segunda escena, en el embudo se amplía cuando observamos la serie de vehículos que provienen de diferentes direcciones, los elementos de la clase trabajadora identificados en la escena anterior se repiten en las personas que se desplazan en estos vehículos, convirtiéndose en un *leitmotiv* durante esta secuencia. En la tercera escena el embudo se abre al máximo, aquí vemos la llegada de todos los manifestantes a la Plaza de la Constitución; Guzmán elige una serie planos generales contrapicados para mostrar la magnitud de esta congregación de personas, donde se puede inferir una unidad entre ellos, que comparten los mismos ideales y propósitos; y finaliza con una imagen de Salvador Allende subiendo al estrado para dar su discurso, este plano es fundamental pues permite interpretar que él es el motivo por el cual todas estas personas se desplazan hasta ese lugar para escucharlo y mostrarle su respaldo.

Por otro lado, Patricio Guzmán construye esta secuencia con el objetivo de mostrar a los manifestantes como un "ejército". A través de una cámara, que en una primera parte, mantiene una relación dinámica expresiva donde es ella la que decide que quiere que veamos de los manifestantes marchando por diversas calles de la ciudad, para luego tener una dinámica más descriptiva con relación al espacio y el movimiento de los vehículos y los manifestantes en la

Plaza de la Constitución. Estas dos partes se montan con el objetivo de crear un efecto de continuidad temporal, pues no necesariamente todo este material fue registrado el 21 de junio de 1973 durante la marcha convocada por la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT). Este es un código estilístico de Patricio Guzmán ya mencionado anteriormente, donde utiliza la herramienta del montaje para crear un discurso. Asimismo, esta estructura se complementa a través de panorámicas, travellings, encuadres frontales y picados; campos medios y largos; y generales, medios y primeros planos, los cuales son encuadrados mediante zooms y acercamientos de cámara al hombro. Todo esto con el fin de representar el masivo apoyo que el Presidente Allende tenía del pueblo, un "ejército" que estaba dispuesto a defender su gobierno y de la oposición.

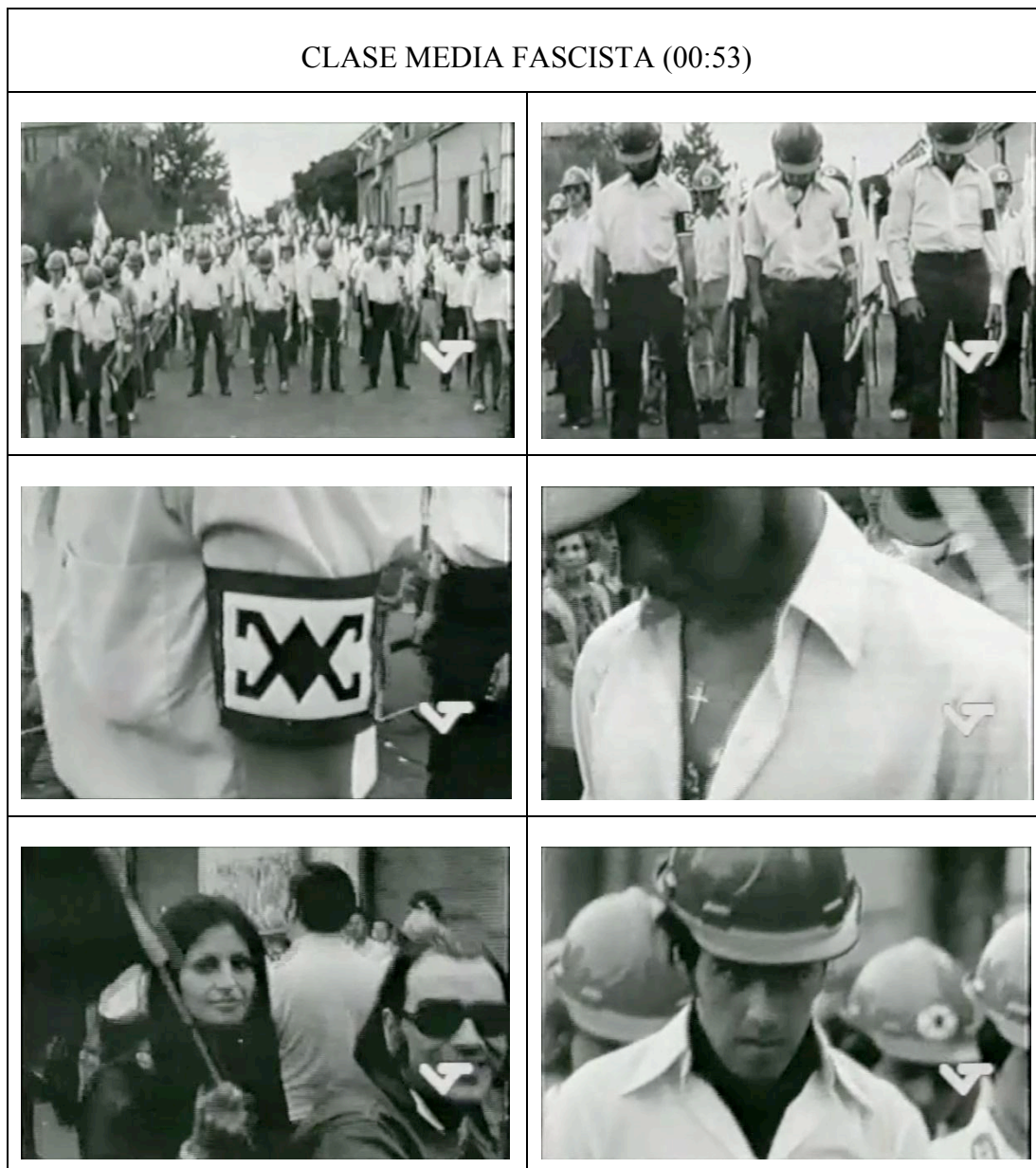
Por consiguiente, se puede observar la necesidad de Patricio Guzmán por crear un documental coherente con la realidad nacional, donde el lenguaje cinematográfico se simplifica a las circunstancias de su público, en otras palabras, desentrañar la realidad social y política de un modo en que todos puedan entenderla (Ruffinelli, 2008). De este modo, este montaje se convierte en un instrumento de legitimación que articula la actitud, reacción, lucha y revolución de las clases populares, una demostración de fuerza contra la oposición que pretende destituir al Presidente Salvador Allende (Silva y Raurich, 2010).

Por otro lado, este interés de innovar en términos de lenguaje, es una característica del documental latinoamericano, el cual no pretende ser un medio para entender el mundo, sino un proceso donde el realizador elabora un discurso que participa activamente en el contexto histórico en que se desarrolla, a partir de sus visión subjetiva del mundo (Valenzuela, 2006).

En síntesis, el mensaje principal de la secuencia es mostrar el apoyo que tiene Salvador Allende por parte del pueblo, el cual se desplaza de todas partes de Chile para atender a su llamado. Este mensaje está articulado por los signos de la marcha, la serie de vehículos, la corneta y los cascos de construcción, como se explicó anteriormente, son elementos que caracterizan la labor militante de la clase obrera y su infinito interés por defender la democracia y el gobierno de Allende, el gobierno del pueblo. Asimismo, este mensaje es reforzado por el montaje realizado por Guzmán, pues está estructurada de tal manera que muestra la magnitud e importancia de esta movilización, donde los manifestantes adquieren un significado de ejército,

el cual se desplaza hasta una plaza para encontrarse con su líder. Por ende, esta secuencia caracteriza al movimiento social obrero como un grupo unido interesado por la coyuntura que vive el país y dispuesto a luchar para defender lo que les corresponde, pues ellos son el ejército de Salvador Allende.

11.2. Movimientos sociales de oposición



(Fotogramas de la secuencia)

Denotación de la secuencia

Esta secuencia a blanco y negro presenta una conglomeración de personas sobre una avenida durante el día, organizadas en 8 filas; 2 a la izquierda, 4 en el centro y 2 a la derecha, que en su mayoría tienen la cabeza agachada; además se encuentran uniformadas con una camisa

blanca (manga corta y larga), a excepción de una persona que lleva encima un buzo, un pantalón oscuro, un casco y un brazalete; también las primeras personas de cada fila llevan consigo un escudo transparente en su brazo izquierdo, a excepción de la primera fila de la derecha, que lo lleva en su brazo derecho. Asimismo, se puede observar que el puño del brazo opuesto al del escudo, está completamente cerrado y las personas de más atrás sostienen banderas claras en astas.

Aparte de los uniformados, se logra distinguir una pareja que viste completamente de negro; la mujer ondea una bandera negra con blanco y el hombre con gafas oscuras, sólo mira a la cámara. Además, se puede observar personas que transitan por la acera de la avenida y miran a los uniformados. Por otra parte, podemos distinguir que en las edificaciones del lado derecho de la avenida hay algunos grafitis y banderas que son ondeadas desde las ventanas.

Por otro lado, en los brazaletes, algunos cascos y la bandera que ondea la mujer de cabello oscuro y chaqueta negra, se observa un signo con fondo de color blanco y un rombo de color negro, del cual, en la mitad, nace a cada lado un pentágono convexo de color negro con la base dividida en el medio. Igualmente, se puede observar que uno de los uniformados lleva un crucifijo colgando de su cuello, esta toma se ve interrumpida cuando un uniformado aparta al camarógrafo con su escudo.

Identificación y connotación de los signos

Signo del brazalete: éste es el signo más fuerte de la secuencia. Está compuesto por un fondo de color blanco y un rombo de color negro, del cual, en la mitad nace a cada lado un pentágono convexo de color negro con la base dividida en el medio. Primero que nada, este signo es conocido como la “araña”, nombrado así por el Frente Nacionalista Patria y Libertad, un movimiento paramilitar chileno que expresaba su rechazo a las políticas socialistas del gobierno de Salvador Allende.

En su comienzo, el símbolo del movimiento eran tres eslabones de cadenas entrelazados, los dos de los extremos estaban rotos, mientras que el del centro se conservaba entero. Este último representaba la unidad nacional, el eslabón roto de la izquierda era el rompimiento de las

cadenas “tiránicas del marxismo” y el eslabón roto de la derecha simbolizaba el rompimiento con el sistema político de Allende (Calvo, s.f.).

Por consiguiente, la estilización de las figuras de los eslabones y su modificación hicieron que el signo se convirtiera en la “araña que treparía por todo Chile”, lo cual se relacionó con conceptos nazis, fascistas, pro-imperialistas, etc. Sin embargo, la “araña” hace alusión al objetivo del movimiento, “ser una alternativa posible a la dualidad derecha/izquierda” (Calvo, s.f.).

Crucifijo: éste es el símbolo más representativo del cristianismo, hace alusión al sacrificio que realizó Jesús para librar y salvar a la humanidad de sus pecados, lo cual genera un sentimiento de culpa. A diferencia del resto de los uniformados, éste tiene desabotonada su camisa para que se pueda ver el crucifijo, de esta manera refleja su compromiso y devoción con las doctrinas cristianas. Asimismo, se puede determinar que el uniformado siente culpa por algo que ha cometido o pretender cometer, e igualmente es utilizado como elemento de protección espiritual.

Por otro lado, se puede realizar una relación entre este símbolo cristiano y el Partido Demócrata Cristiano chileno; partido político opositor al gobierno de Salvador Allende, que nace de la unificación de los partidos Falange Nacional y el Partido Conservador Social Cristiano, grupos procedentes del desaparecido Partido Conservador, el cual por un tiempo fue el defensor de los intereses e ideales de la Iglesia Católica. Esto implica que este uniformado hace parte de un movimiento de derecha, fomentado posiblemente por el Partido Demócrata Cristiano, que defiende una postura ideológica política conservadora, en otras palabras, un movimiento opositor al gobierno de Salvador Allende, como lo fue el Frente Nacionalista Patria y Libertad.

Por otro parte, aunque desde 1925 el Estado se había separado constitucionalmente de la Iglesia Católica chilena, según Corvalán (2003, p.67), esta tuvo una posición receptiva con el nuevo gobierno. Por su parte, el Cardenal Raúl Silva Henríquez, su figura más relevante, veía con buenos ojos las transformaciones que se estaban llevando a cabo, lo que ponía entre dicho las buenas relaciones entre la Iglesia y los dirigentes de la Unidad Popular aunque de no estar de acuerdo en muchos puntos de vista. Aun así, tuvieron una actitud constructiva durante el Gobierno Popular, participando activamente del Movimiento “Cristianos por el Socialismo”

donde trabajaron por la paz y la justicia junto a la juventud chilena y habitantes especialmente de barrios populares.

La formación de los uniformados: esta secuencia está compuesta en parte por una conglomeración de personas, organizadas en 8 filas; 2 a la izquierda, 4 en el centro y 2 a la derecha. Esta formación hace alusión a la táctica de Cannas; una táctica romana de infantería la cual se desguarnea deliberadamente el centro para invitar al ataque enemigo. Esto implica, que estas personas están preparadas para incitar y atacar a cualquier oposición que se atravesase por su camino. Por ende, es inevitable pensar que este grupo de personas están entrenadas por algún ente de orden militar, pues no cualquier persona posee el conocimiento sobre este tipo de formación de batalla. En efecto, en el documental Patricio Guzmán manifiesta que la CIA mantuvo en Chile 40 agentes de primera clase, muchos de ellos instructores del Frente Nacionalista Patria y Libertad.

Los uniformes: las personas se encuentran uniformadas con una camisa blanca (manga corta y larga), a excepción de una persona que lleva encima un buzo, un pantalón oscuro, un casco y un brazalete. Más allá de ser un signo de orden y homogeneidad, se puede inferir que estas personas buscaban ser identificadas por este patrón de colores, blanco y negro, posiblemente inspirados en las “camisas negras”, un cuerpo paramilitar de la Italia fascista. A diferencia de éstos, se podría inferir que el Frente Nacionalista Patria y Libertad adopta las camisas blancas como representación de la pureza de la unidad nacional y su ideología nacionalista de extrema derecha. Por otro lado, el pantalón negro se puede interpretar desde dos maneras: primeramente, puede representar la autoridad, fortaleza e intransigencia del movimiento; asimismo, se puede asociar al miedo y a lo desconocido que puede significar el futuro de las políticas socialistas del gobierno de Salvador Allende.

La cabeza agachada: durante esta secuencia, la mayoría de los uniformados pertenecientes al Frente Nacionalista Patria y Libertad mantiene la cabeza gacha, específicamente los que se encuentran al frente de la formación. Desde la kinésica podemos realizar varias interpretaciones sobre este movimiento corporal. Por un lado, podemos inferir que no desean que su rostro sea registrado por la cámara, esto se evidencia en dos instantes de la secuencia primero, cuando la cámara realiza un plano contrapicado de los uniformados de la

mitad, estos agachan aún más la cabeza; enseguida, cuando la cámara registra el crucifijo de uno de los uniformados, la toma es interrumpida por otro uniformado, quien aparta al camarógrafo con su escudo para que deje de grabar. Asimismo, este movimiento corporal podría significar inseguridad y rabia frente a la posición en que se encuentran o las actividades que ha cometido o pretender cometer.

El puño cerrado: en esta secuencia se puede observar que los uniformados que están al frente tienen el puño completamente cerrado. Este movimiento corporal complementa lo dicho anteriormente, los uniformados comunican enfado, tensión, nerviosismo, en otras palabras, tiene una actitud hostil. Se ha descartado que tenga una connotación ideológica puesto que no hay concordancia, algunos tienen cerrado el puño derecho y otros el izquierdo.

Registro en blanco y negro: el hecho de que este documental esté grabado a blanco y negro tiene diversas implicaciones. Por un lado, se puede inferir que Patricio Guzmán, al grabar a blanco y negro, buscaba que el documental adquiriera un realismo sereno, sin contaminantes ideológicos y ambiciones personalistas, como por ejemplo los colores. Asimismo, es posible que esto refleje una cinematografía chilena empobrecida en sus propios medios de producción (Silva y Raurich, 2010), puesto que hacer cine revolucionario en el medio de una infraestructura cinematográfica burguesa representaba problemas ideológicos, políticos y económicos (Guzmán, 1974).

Los transeúntes: en esta secuencia se puede observar que tanto al lado izquierdo como al derecho hay una conglomeración de civiles que están expectantes a las acciones de los uniformados, asimismo, otras personas transitan indiferentes por la acera y la avenida. Se podría inferir que esta avenida hace parte del centro de la ciudad, debido al importante flujo de civiles, los cuales pueden ser simpatizantes del Frente Nacionalista Patria y Libertad o sólo se toparon con esta movilización social durante su rutina cotidiana.

El contexto: en las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970 en Chile fue electo de manera democrática Salvador Allende Gossens, el candidato de la coalición de izquierda Unidad Popular, quien presentaba como oferta una vía pacífica al socialismo. El mundo de 1970, según Yocelvezky (2002), se caracterizó por el ascenso de la izquierda en general y, en particular, de las llamadas “nuevas izquierdas”, de los movimientos “post 68” y de

las organizaciones castristas. Este proceso político encendió discusiones no sólo en el país sino en la prensa mundial. En primer lugar, los actores políticos se identificaban con ideologías de partidos de origen europeo. En segundo lugar, el sistema político chileno había perdurado más que la mayoría de los países de Europa, y en el caso del resto de América Latina era algo extraño (Yoclevzky, 2002).

Los propósitos generales del movimiento: el Frente Nacionalista Patria y Libertad, según el Manifiesto Nacionalista, escrito por su líder Pablo Rodríguez en 1971, se definía como un movimiento que promovía una revolución nacionalista, corporativista y anticomunista, anticapitalista y antimperialista. Asimismo, desde su formación en 1971 como reacción paramilitar en contra de las políticas socialistas del gobierno de Salvador Allende, tuvo como propósito realizar actividades políticas de activismo y proselitismo social, esencialmente entre la juventud. Además, debido a que el conflicto institucional que presentaba el gobierno de Salvador Allende no era suficiente para justificar un golpe de Estado; su ideología fascista, que radicaba en algunos partidos opositores y las Fuerzas Armadas, tenía como objetivo principal provocar la violencia y el caos social. Posteriormente, después del intento de Golpe de Estado del 29 de junio de 1973, denominado el “Tancazo”, el movimiento opta por la vía armada, el terrorismo y el sabotaje, para derrocar al gobierno de la Unidad Popular.

Codificación de los signos

De los signos previamente mencionados el signo del brazalete, el crucifijo, la formación de los uniformados, los uniformes y los propósitos generales del movimiento, se codifican bajo el mensaje de poder. Si bien los uniformes, el signo del brazalete y la formación de los uniformados, son elementos utilizados por el Frente Nacionalista Patria y Libertad para estandarizar a los miembros de este movimiento mientras participan en la actividad de éste. Sin embargo, cuando están dentro de otro espacio, donde intervienen personas que no pertenecen al movimiento, estos signos adquieren mayor significación e importancia y se convierten en elementos que ejercen un poder sobre los civiles, puesto que les permite diferenciarse de las demás personas, tanto de su ideología como de su apariencia física.

Por otro lado, el crucifijo es un signo que enriquece más este mensaje de poder, debido a que se podría inferir que su postura ideología nacionalista y su propósito como movimiento están

resguardados bajo las doctrinas cristianas. Asimismo sucede con los propósitos generales del movimiento, los cuales tenían como objetivo principal derrocar al gobierno de Salvador Allende para regresar la derecha al poder, principalmente provocando violencia y caos social.

Por otro parte, los signos del puño cerrado y la cabeza agachada se pueden codificar a través de dos mensajes: inseguridad y enfado. Puesto que, este es el significado que la kinésica le otorga a estos dos movimientos corporales. Sin embargo, se podría inferir que el mensaje que quieren transmitir los uniformados es enfado, puesto que éste complementa el mensaje de poder anteriormente mencionado.

Por otro lado, el movimiento de la cámara durante esta secuencia mantiene una relación dinámica expresiva con el acontecimiento y los personajes que registra a través de un plano secuencia. Esto se puede observar en la manera como la cámara decide que quiere ver, a través de encuadres frontales y contrapicados; campos medios y largos; y primeros planos, medios y generales, los cuales son encuadrados mediante zooms y acercamiento con cámara al hombre, los cuales tienen el objetivo de darle importancia a las personas u objetos registrado. Por ejemplo, en el inicio cuando la cámara inicia en un plano general de los uniformados para luego acercarse a ellos, asimismo, los acercamientos que hace al signo de la araña y el crucifijo, como también al zoom que hace al rostro del uniformado que aparta de la cámara de ellos. Como se ha reiterado en los anteriores fragmentos, todos estos elementos que estructuran la manera de representar la realidad mediante una cámara de Patricia Guzmán, se establecen como su código estilístico en este documental.

Por último, el contexto es un signo que funciona de forma individual, pero que aun así es fundamental para que el resto de signos se codifiquen, puesto que, sin él, probablemente nunca se hubiera fundado el Frente Nacionalista Patria y Libertad y por ende no existiría nuestra secuencia.

En síntesis, el mensaje principal de la secuencia es el poder que representa el Frente Nacionalista Patria y Libertad dentro del gobierno de Salvador Allende. Este mensaje está articulado por el signo del brazalete, el crucifijo, la formación de los uniformados, los uniformes y los propósitos generales del movimiento, los cuales, como se explicó anteriormente, son elementos que estandarizan a los miembros de este movimiento y los diferencia del resto. Aun

así, solo este mensaje de poder es posible gracias a los signos del contexto y los transeúntes, primeramente porque el movimiento no hubiera tenido tanta importancia si la oposición del gobierno de Salvador Allende no hubiese sido tan numerosa; y, en segundo lugar, si no fuera por los transeúntes no existiría una relación de poder, puesto que estos signos sólo adquieren una mayor significación e importancia cuando están en otro espacio donde intervienen personas que no pertenecen al movimiento, de no ser así, sólo serían elementos para estandarizar a los miembros de este movimiento.

CONCLUSIONES

La presente investigación se ha dedicado al análisis filmico de los registros audiovisuales que se configuran como signos y representan a los movimientos sociales obreros y de oposición en el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán (1975). Este proceso se sustentó en la manera en que el análisis contribuye a comprender cómo el documental representa la realidad fáctica de una coyuntura, en este caso el gobierno de Salvador de Allende en Chile. Para esto se ha utilizado como proceso metodológico el análisis de films propuesto por Francisco Casetti y Federico di Chio en su libro “Cómo analizar un film” (1990),

En el desarrollo de la investigación que ha dado lugar al presente trabajo de grado se han alcanzado los objetivos inicialmente planteados en cuando a:

- Examinar el nacimiento y desarrollo de los movimientos sociales a nivel latinoamericano y su constitución en Chile.
- Caracterizar los actores sociales y prácticas de los movimientos sociales obreros y de oposición registrados en el documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán.
- Caracterizar los espacios donde se desarrolla los sucesos registrados en algunas escenas del documental “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” de Patricio Guzmán.

En un principio, durante la investigación de antecedentes y fuentes teóricas, se percibió la falta de trabajos que analizaran la realidad fáctica de los acontecimientos que tuvieron lugar antes o después del gobierno de Salvador Allende, los cuales hacen parte de los procesos políticos y estructuras de poder que tuvieron lugar en América Latina durante el siglo XX. Por esto, se decidió abordar esta investigación desde dos módulos: trabajos enfocados en el análisis filmico, que sirvieran de insumo teórico para nuestra metodología; y movimientos sociales y cine documental latinoamericano, trabajos que nos permitieran tener una noción de cuál ha sido el papel que han protagonizado estos grupos sociales dentro del cine.

Posteriormente, se hizo una investigación para contextualizar la vida y obra del director chileno Patricio Guzmán. Se decidió que se enfocaría especialmente en su formación como cineasta antes de la realización de “La Batalla de Chile” para así comprender su concesión y motivaciones al quehacer cinematográfico. Asimismo, era necesario realizar una investigación para comprender por qué el gobierno de Salvador Allende representaba una importante coyuntura en la historia de Chile, cuáles eran sus objetivos, logros, metas, quienes estaban a favor y en contra, el por qué. Por otro lado, se realizó una reseña sobre el documental para permitir al lector tener una visión amplia de la estructura y el contenido del corpus, antes que iniciara el análisis del mismo.

Inmediatamente, para diseñar la metodología que se utilizaría durante el análisis del documental, se enfatizó en los planteamientos expuestos por Francesco Casetti & Federico di Chio en su texto “Cómo analizar un film” (1990), esencialmente en los cuatro capítulos, los cuales no solo explicaban paso a paso el proceso a seguir durante un análisis, sino que también ofrecían insumos teóricos que permitían enriquecer el posterior análisis, como por ejemplo los componentes cinematográficos: los signos y los códigos visuales; y los tres modos de la representación cinematográfica: imagen, tiempo y espacio

Es así como se decidió seleccionar cuatro (4) escenas del documental y agruparlas en dos categorías de análisis: espacios y personajes, éstas fueron elegidas teniendo en cuenta que tuvieran los suficientes signos que permitieran caracterizar las representaciones de los movimientos sociales obreros y de oposición, durante su participación en los principales acontecimientos presentes en este producto audiovisual. Por esta razón, se eligieron dos secuencias antes y dos después de las elecciones parlamentarias de 1973, pues fue un suceso que incitó la movilización de las dos partes.

Para el análisis, primero se describieron detalladamente cada una de las secuencias para que el lector tuviera una noción de las mismas, además permitía descomponer el fragmento de tal manera que se podrían percibir sus elementos más relevantes. Inmediatamente, se analizó cada uno de estos elementos, para percibir mejor su estructura y funcionamiento, para así caracterizar tanto los espacios como los personajes registrados en cada secuencia.

Los hallazgos obtenidos durante el desarrollo de este trabajo de grado son los siguientes:

- Referidos a comprender las motivaciones de la obra cinematográfica de Patricio Guzmán:

Aunque Guzmán tenía un fuerte interés por el cine político y militante, gracias a su postura política de izquierda, influenciada por la revolución cubana, su enfoque estaba en la ficción y no en el documental. Cuando este regresa a Chile, después de estar por más de 4 años en España estudiando cine, se encuentra con esta gran coyuntura: por primera vez es elegido un candidato socialista por la vía electoral, una nueva revolución había comenzado y Guzmán quería ser parte de ella y qué mejor manera que registrándola.

Por otro lado, en las secuencias analizadas se encontraron unos códigos estilísticos que estructuran la manera en que Patricio Guzmán representa la realidad a través de una cámara. Entre estos se destacan; los planos secuencias y la cámara al hombro que están presentes durante las 4 secuencias; el montaje que se utiliza como herramienta para crear un efecto de continuidad temporal en las secuencias del Parque y El llamado del pueblo; y como también la interacción de Patricio Guzmán con las personas a quien entrevista, la cual se presencia en las secuencias Parque y Apartamento. Asimismo, estos elementos, basándonos en las modalidades de representación de la realidad de Bill Nichols (1997), nos permite categorizar este documental dentro de las modalidades interactiva y reflexiva, puesto que Patricio Guzmán entabla una relación de conciencia entre el espectador y la realidad representada por el documental, pero a su vez interviene en ocasiones con el interés de interactuar con los entrevistados. Aun así, él cede el control a los acontecimientos que se desarrollan delante de su cámara expresiva y descriptiva, quien siempre está en búsqueda de elementos que enriquezca la composición tanto de la imagen como del discurso.

Esta secuencia tiene una estructura temporal lineal vectorial, montada con el objetivo de crear un efecto de continuidad temporal entre cada uno de los planos. Todos estos elementos se establecen como códigos estilísticos de Patricio Guzmán en este documental, principalmente la cámara al hombro (dinámica), el montaje y su interacción entrevistando a personas. Como se ha reiterado en los anteriores fragmentos, todos estos elementos que estructuran la manera de representar la realidad mediante una cámara de Patricia Guzmán, se establecen como su código estilístico en este documental.

Entre otras motivaciones de Patricio Guzmán se puede observar como construye una noción de lo popular, configurándolo como un estilo de vida que centra sus preocupaciones en los conflictos socioculturales, políticos y económicos del país. Asimismo, su intención por crear un documental coherente con la realidad nacional, utilizando el lenguaje cinematográfico de un modo en que todos puedan entender la realidad social y política que se representa. Por otra lado, Guzmán utiliza la memoria individual y colectiva como un modo de expresión para reconstruir la memoria historia de Chile, en este caso fue la experiencia de la Unidad Popular, para luego en años posteriores centrarse en la dictadura militar y todas las marcas que dejó este proceso en la dividida sociedad chilena.

- Referidos a caracterizar los actores sociales y prácticas de los movimientos sociales obreros y de oposición registrados en el documental.

Primeramente, los movimientos sociales obreros son caracterizados como una noción de lo popular. Un grupo social unido y legítimo con convicciones e ideales firmes que se hace notar y lucha por defender lo que les corresponde hasta las últimas consecuencias. Entre las prácticas que se destacan están las marchas, la constante movilización por las calles, asimismo, los cánticos y el uso de banderas, brazaletes para expresar sus ideales. Son representados como la mayoría y el bien, que priorizan en sus preocupaciones: los conflictos socioculturales, políticos y económicos del país.

En segundo lugar, los movimientos de oposición, en este caso el Frente Patria y Libertad es caracterizado como un grupo social aislado, que no tiene la simpatía de muchos, igualmente de convicciones e ideales firmes preparados para luchar por ellos. Entre las prácticas que se destacan están tanto las marchas como los disturbios, pues es un grupo de choque que se encuentra entrenado por atacar. Son representados como una minoría y el mal.

En cuanto a los aspectos que caracterizan a los movimientos sociales, los cuales hace referencia Joachim Raschke en su texto “Sobre el concepto de movimiento social” (1994), destacamos dos:

- Movilización: esta forma de intervención se encuentra presente en ambos movimientos sociales, los cuales permanecen en constante movimiento durante dos de los fragmentos analizados: El llamado del pueblo y Clase media fascista, pero claramente con dos propósitos diferentes. Por un lado, los movimientos sociales obreros durante la marcha convocada por la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT), tienen el objetivo de hacer una demostración a la oposición de su apoyo a Salvador Allende. En cuanto al movimiento de oposición, el Frente Patria y Libertad, tiene el objetivo de hacer una demostración de su fuerza de choque, que tiene como propósito provocar la violencia y el caos social.
- Alta integración simbólica: esta característica nos permite establecer una diferencia entre aquellos que están “a favor” y los que están “en contra”. Por un lado, los que utilizan brazaletes que tiene escrito las letras “PS”; siglas del Partido Socialista de Chile; ondean banderas que llevan una estrella de cinco puntas en su costado, que hace alusión a la bandera roja; y toda propaganda electoral con un signo compuesto por un fondo blanco, una X con la letra U a un lado, y la P al otro, el emblema de Unidad Popular, están a favor de Salvador Allende. Por otra parte, las personas que se encuentra uniformadas con una camisa blanca, un pantalón oscuro, un casco y un brazaletes con el signo conocido como la “araña”, están en contra del gobierno de Allende y hacen parte del movimiento social fascista Frente Nacionalista Patria y Libertad.
- Referidos a caracterizar los espacios donde se desarrollan los sucesos registrados en algunos fragmentos en documental

Primeramente, el espacio en que concurren los movimientos sociales obreros en la secuencia es un parque, éste es caracterizado por ser en un lugar de comunión, donde no sólo buscan descansar y dispersarse sino también difundir sus intereses políticos, asimismo, se percibe unidad y felicidad entre ellos. En segundo lugar, el espacio que concurre la oposición en la secuencia es un apartamento, éste caracterizado por ser un lugar de aislación de la coyuntura que vive el país, donde se resguardan y se aíslan de su alrededor. Asimismo, también es un signo de estatus que

da la sensación de comodidad y superioridad frente a las demás personas que transcurren en las calles.

En conclusión, “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesía” es un documental que representa dos partes opuestas de la sociedad chilena durante el gobierno de Salvador Allende. Por un lado, se encuentra una gran masa de personas unidas bajo el mismo propositivo e ideología, que deciden defender lo que les pertenece y luchar por la democracia, todo esto a través de la movilización social, tomar las calles y hacerse escuchar sin violencia. Por otro lado, nos presenta la oposición, un grupo con una presencia más reducido en las calles, en desacuerdo con el nuevo gobierno y que ve una solución en la violencia para hacerle frente, a diferencia de los otros, ellos luchan por un interés propio.

REFERENCIAS

- Acosta, L. (2006). *Celebración del poder e información oficial. La producción cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940-1960)*. 59-76.
- Alonso, L. (1998). *La mirada cualitativa en sociología*. Caracas, Venezuela: Editorial Fundamentos.
- Ardánaz, N. (1998). *La Transición política española en el cine (1973-1982)*. Comunicación y Sociedad, 11, 153-175.
- Breschand, J (2004). *El documental: la otra cara del cine*. España: Editorial Paidós Ibérica, S.A.
- Bruckmann, M. (2008). *Los movimientos sociales en América latina: un balance histórico*. RevueProkla, 142.
- Cassetti, F y Di Chio, F (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Calvo, I. (s.f.). *Patria y Libertad como Movimiento Nacionalista, 1970-1973*. Análisis de la visión de Manuel Fuentes Wendling.
- Corvalán, L. (2003). *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago: LOM Ediciones.
- Diani, M. (1992). *The Concept of Social Movement*. The Sociological Review, 4, 1-25.
- Dittus, R. (2012) *El cine documental político y la noción de dispositivo una aproximación semiótica*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Galafassi, G. (2006). *Cuando el árbol no deja ver el bosque. Neofuncionalismo y posmodernidad en los estudios sobre movimientos sociales*. Revista Theomai. 14. 37-58.

- Galán, M (2012) *Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales*. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, 10, 1091-1102.
- Garreton, M. (1996). *Movimientos sociales y procesos de democratización*. Excerpta, 2.
- Grau, J. (2002). *Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra.
- Guevara, E. (2012). *El cine documental en América Latina. Política, compromiso, memoria histórica* [en línea], disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica>, recuperado: 29 de enero de 2015.
- Guzmán, P (1974). *Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular*.
- Guzmán, P y Sempere, P (1977) *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Larraín, L y Meller, P (1990). *La experiencia Socialista-Populista chilena: La Unidad Popular, 1970-73*. Cuaderno de Economía, 85, 317-355.
- León, O. y Montero, I. (2003) *Métodos de investigación en Psicología y Educación*. Madrid: McGraw Hill.
- Manzano, V. (2004). *Movimiento social y protesta social desde una perspectiva antropológica*.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Editorial Paidós.
- Priestland, D. (2010). *Bandera roja: historia política y cultural del Comunismo*. Editorial Crítica.
- Pastor, J. (1993). *Los nuevos movimientos sociales y la acción política*. Inprecór33. 1-11.

- Parra, M. (2005). *La construcción de los movimientos sociales como sujetos de estudio en América Latina*. Athenea Digital. 8. 72-94.
- Raschke, J. (1994). *Sobre el concepto de movimiento social*. Zona Abierta 69. 17. 121-134.
- Revilla, M. (1996). *El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido*. Última Década, 5, 1-18.
- Ruffinelli, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago, Chile: Uqbar Editores.
- Salamanca, J. (2011). *La función comunicativa del cine en el caso de “Tiempo de Gitanos” (1988) de Emir Kusturica*. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana de Cali, Cali, Colombia.
- Sánchez, R. (2013). *VxA: Vote por Allende, breve historia de una campaña electoral* [en línea], disponible en: <http://www.lossintomasdelsindrome.com/2013/06/vxa-vote-por-allende-breve-historia-de.html>, recuperado: 25 de enero de 2015.
- Sanjinés, J. (2002). *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*. Conferencia ofrecida en Río de Janeiro en junio de 2002 para un semanario titulado “La influencia del Neorrealismo en el cine latinoamericano”.
- Sel, S. (2009). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Silva, J y Raurich, V. (2010). *Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)*. Aisthesis, 47, 64-82.
- Tarrow, S. (2004). *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. España: Alianza Editorial.
- Valenzuela, V. (2006). *Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo*. Revista Digital de Cine Documental, 12, 6-23.

Vera-Meiggs, D. (s.f.). *La Batalla de Chile, de Patricio Guzmán* [en línea], disponible en:
<http://www.cinechile.cl/crit&estud-65>, recuperado: 21 de agosto de 2013.

Vera-Meiggs, D. (s.f.). *Palomita Blanca, de Raúl Ruiz* [en línea], disponible en:
<http://www.cinechile.cl/crit&estud-47>, recuperado: 15 de diciembre de 2014.

Wallace, S. (1998) *Hacia un abordaje antropológico de los movimientos sociales*. AAVV:
Antropología Social y Política.

Yocelvezky, R (2002). *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*. Santiago:
Fondo de Cultura Económica.